

MIHAI GRAMATOPOL

ARTĂ ȘI ARHEOLOGIE DACICĂ ȘI ROMANĂ

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE

Studiile care formează capitolele cărții de față, elaborată în 1978, în ciuda unei aparente disparități își însumează reciproc unitatea definită de două coordonate fundamentale, cea a metodologiei cercetării artei antice și cea aplicativă, cu referire la unele probleme istorice sau piese arheologice puțin cunoscute sau susceptibile de noi interpretări care să le sporească valoarea documentară.

În ordinea metodei, nu am rămas la mecanismul iconologiei panofskyene, adaptîndu-l cercetării artei antice, ci credem a fi mers mai departe, către o generalizare valabilă tuturor științelor sociale, prin instituirea acelui triptic paradigmatic, aplicabil cu precădere istoriei artei, arheologiei și disciplinelor auxiliare ale istoriei.

În mod implicit a trebuit lărgit orizontul cercetării și, în chip demonstrativ, fiecare capitol se străduiește să depășească limitele tradiționale domeniului căruia îi aparține obiectul său de studiu. Procedînd astfel, credem a fi reușit măcar să sugerăm cîteva posibilități de înnoire a opticii și a modalităților concrete de abordare a problematicii într-un sector al științelor istorice în care semnele de întrebare devin cu timpul tot mai insistente, iar răspunsurile depind de capacitatea de cuprindere și de asociere a istoricului, de putința lui de a se dezbăra de ideile care nu mai corespund documentelor inedite sau noutății pe care o impune strîngerea laolaltă, din domenii socotite lăturalnice sau aparținînd altor discipline, a celor deja cunoscute.

Pe lîngă semnificația lor metodologică, capitolele acestui volum, a căror deschidere cronologică se înscrie între secolele IX î.e.n. — IV e.n., sînt, în primul rînd, contribuții la arheologia și istoria veche a țării noastre.

Mulțumim profesorilor Radu Vulpe, Dumitru Tudor, Dumitru Protase, precum și lui Alexandru Vulpe pentru osteneala pe care și-au dat-o citind manuscrisul volumului și făcîndu-ne unele sugestii.

Sîntem deopotrivă îndatoraţi directorului Editurii, dr. Gheorghe Constantinescu, lui Mihai Stratulat, redactorul cărţii, tehnoredactorului Petre Popescu, care s-au străduit ca lucrarea să apară în cele mai bune condiţii.

Avertizăm cititorul că indicele cuprinde, pe lîngă sumare explicaţii ale termenilor de specialitate, şi precizări geografice pentru toate localităţile menţionate în text.

M. G.

Bucureşti, august 1980

ABREVIERI

Abrevierile lucrărilor citate în note (periodice, enciclopedii etc.)

A.A.	— *Archäologischer Anzeiger des Deutschen Archäologischen Instituts*, Berlin.
A.C.M.I.	— *Anuarul Comisiunii monumentelor istorice*, Bucureşti.
A.E.M.	— *Archäologisch-Epigraphische Mitteilungen aus Österreich-Ungarn*, Viena.
A.J.A.	— *American Journal of Archaeology*, Princeton.
A.M.N.	— *Acta Musei Napocensis*, Cluj-Napoca.
A.R.M.S.I.	— *Academia Română. Memoriile secţiunii istorice*, Bucureşti.
B.C.H.	— *Bulletin de correspondance hellénique*, Paris.
B.(C.)M.I.	— *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, Bucureşti.
B.M.C.	— *British Museum Catalogue of Coins of the Roman Empire*, Londra.
B.S.N.R.	— *Buletinul Societăţii numismatice române*, Bucureşti.
C.I.L.	— *Corpus inscriptionum latinarum*, Berlin.
C.N.A.	— *Cronica numismatică şi arheologică*, Bucureşti
D.I.D., I, II	— *Din istoria Dobrogei*, Bucureşti, 1965, 1968.
E.A.A.	— *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Roma.
E.S.A.	— *Eurasia septentrionalis antiqua*, Helsinki.
I.G.B.	— *Inscriptiones graecae in Bulgaria repertae*, Sofia, 1956.
I.L.S.	— *Inscriptiones latinae selectae*, ed. H. Dessau.
I.O.S.P.E.	— V. Latîşev, *Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini, graecae et latinae*, Petersburg, ed. II-a, 1916.
Izvestia-Institut	— *Izvestia, Buletin Arheologiceski Institut*, Sofia
J.D.A.I.	— *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Berlin.
J.Ö.A.I.	— *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, Viena.
J.H.S.	— *Journal of Hellenic Studies*, Londra.
J.N.G.	— *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*, München.
J.R.S.	— *Journal of Roman Studies*, Londra.
M.E.F.R.(A.)	— *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École Française de Rome (Antiquité)*, Paris.
N. Chr.	— *Numismatic Chronicle*, Londra.
R.A.	— *Revue archéologique*, Paris.
R.E.	— Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart.
R.I.C.	— H. Mattingly, E. A. Sydenham, *Roman Imperial Coinage*, Londra.

R.N. — *Revue numismatique*, Paris.
R.R.H.A. — *Revue roumaine d'histoire de l'art*, Bucureşti.
S.C.I.A. — *Studii şi cercetări de istoria artei*, Bucureşti.
S.C.I.V.(A.) — *Studii şi cercetări de istorie veche (şi arheologie)*, Bucureşti.
S.C.N. — *Studii şi cercetări de numismatică*, Bucureşti.
S.I.R.A. — D. M. Pippidi, *Studii de istorie a religiilor antice*, Bucureşti, 1969.
V.D.I. — *Vestnik drevnei istorii*, Moscova.
Venedikov—Gherasimov — Iv. Venedikov, Todor Gherasimov, *Trakiiskoto izkustvo*, Sofia, 1973.

II Abrevieri folosite la legendele ilustraţiilor

M.A.A. — Muzeul arheologic din Ankara.
M.A.I. — Muzeul arheologic din Istanbul.
M.A.P. — Muzeul arheologic din Plovdiv.
M.A.S. — Muzeul arheologic din Sofia.
M.E.H. — Muzeul etnologic din Hamburg.
M.I.L. — Muzeul de istorie din Loveci.
M.I.M.B. — Muzeul de istorie al municipiului Bucureşti.
M.I.N.A.C. — Muzeul de istorie naţională şi arheologie Constanţa.
M.I.N.N.Y. — Muzeul de istorie naturală din New York.
M.I.R.S.R. — Muzeul de istorie al R.S.R.
M.I.Ş. — Muzeul de istorie din Şumen.
M.N.A. — Muzeul naţional din Atena.
M.N.M.B. — Muzeul naţional maghiar din Budapesta.
M.P.P.B. — Muzeul de pre- şi protoistorie din Berlin.
M.T.I.K. — Muzeul tezaurelor istorice din Kiev.

PARADIGME VIZUALE ŞI CERCETAREA ARTEI ANTICE

O arheologie nouă [1] înseamnă nu numai noi metode de investigare a solului, ci mai degrabă o optică nouă în cercetarea roadelor materiale ale acestor investigări, a operelor de artă în primul rînd, ca cele mai grele de sensuri și cele mai elocvente mărturii ale unei epoci definitiv revolute.

Morfologii culturii au insistat prea adesea asupra predominanței factorului geografic în amprentarea spiritualității unei etnii sau alteia, stabilind sensuri anabazice sau catabazice ale evoluției formative a acestora, în funcție de deschiderea sau limitarea orizontului vizual în care și-au așezat vetrele.

Mai rareori însă s-a făcut nuanțarea, de mare însemnătate, că orizontul ca parte integrantă a mediului geografic este o coordonată externă a unei culturi care la rîndu-i se definește prin răspunsul omului la mediu, prin mulțimea de artefacte pe care le-a creat, țesînd astfel pînza civilizației, tot mai complexă și mai densă, care-l izolează și îl apără totodată pe el însuși de lumea naturii [2].

Poate cea mai lapidară formulare a stării de fapt a artei se datorește lui Ernst Cassirer [3] pentru care ea constituie o metodă de adaptare la mediul înconjurător, un nou sistem, în speță *simbolic*, specific omului, plasat între sistemul receptor și cel motor, care sînt proprii tuturor animalelor.

În definirea unei facies culturale, nu natura orizontului geografic este relevantă, ci natura *spațiului simbolic* ca factor imanent al activității cerebrale a individului uman.

Credem că sîntem îndreptățiți să afirmăm cu toată tăria că ideea pe care fiecare etnie și-o face asupra spațiului și a relațiilor spațiale percepute prin simțuri sau mental, cu alte cuvinte vizualitatea proprie, constituie *forma*, *tiparul* imuabil al dăinuirii ei culturale, niciodată distrus, ci modelînd mereu noi realități simbolice în succesiunea fără de număr a stilurilor.

Au existat însă și civilizații închise. Unele au dăinuit mai mult sau mai puțin după contextul istoric în care au evoluat. Le numesc astfel, fiindcă ideea lor asupra spațiului, odată constituită, n-a făcut decît să-și îngroașe limitele și să se întoarcă asupra ei însăși; realitatea accesibilă era cercetată și explicată în funcție de această concepție prestabilită. Sînt tipice astfel în antichitate civilizațiile egipteană și babiloniană.

Structural, la antipodul civilizațiilor închise, se află civilizația deschisă a Greciei antice. Vizualitatea acestei lumi, pe care mulți au numit-o în chip romantic „miraculoasă" sau „senină", se baza pe cunoașterea mediată a spațiului, pe *logos*, căci așa cum se va vedea, interdependența manifestărilor

civilizaţiei greceşti nu ţine numai de domeniul sincronismului sau stilului, ci şi de unitatea viziunii asupra spaţiului, de perpetua ei remodelare.

Succesiunea paradigmelor vizuale marchează însăşi istoria gîndirii şi artei greceşti, al căror moment crucial a fost trecerea de la cosmologie la antropomorfism [4] rezumată în spusa lui Protagoras: „omul este măsura tuturor lucrurilor", pe care nu trebuie să o înţelegem în sensul unui strict relativism sceptic, ci dimpotrivă, aşa cum ne-a arătat întreaga evoluţie a civilizaţiei europene, în cel al mutaţiilor creatoare în gîndirea asupra spaţiului fie el material, de la descoperirea Americii pînă la debarcarea pe Lună, fie categorial, de la pitagoreici pînă la Einstein.

Cu mai bine de un deceniu în urmă, două articole datorate lui John R. Platt repuneau în discuţie în revista *Science* [5] problema *modelelor* celor mai apte de cercetare ştiinţifică şi a continuei lor schimbări, ca bază eficientă pentru progresul rapid al unor discipline sau grupuri de discipline ştiinţifice. Ideea modelelor de cercetare ca unitate în măsurarea progresului ştiinţei fusese însă introdusă cu cîţiva ani mai înainte în studiul istoriei ştiinţei de către Thomas S. Kuhn [6], care-i dădea totodată o formulare şi un nume: teoria paradigmelor. Paradigma, în opoziţie cu ştiinţa, este în accepţiunea sa acea *viziune* nouă asupra restructurării datelor unui domeniu de cunoaştere în vederea cuprinderii şi explicării unei mai mari zone a realului, asigurîndu-se astfel un progres ritmic continuu.

Dar avem ocazia să constatăm o dată mai mult că de fapt, dintre disciplinele umaniste, teoriei artei îi aparţine iniţiativa nu numai a nominalizării, dar chiar a creării unui concept pe care filosofia ştiinţelor pozitive l-a preluat apoi ca bun de mult dobîndit al spiritualităţii unei epoci. Încă din 1924 Erwin Panofsky folosea în Introducerea *Ideii* termenul de paradigmă cu sensul de model, prototip, referindu-se la un text din Platon (*Statul*, 501 B) în care, uimitoare coincidenţă, filosoful atenian propunea activităţii legislative a legiuitorului cetăţii sale ideale pilda (paradigma) unor artişti plastici care încearcă să realizeze în opera lor „ideea".

Parádeigma la Platon şi mai apoi la Aristotel are înţelesul de model divin în cadrul teoriei mimesisului. Paradigma este prototipul ideal, nematerializat, pe care îl transpun în opera lor artiştii (folosim cu Panofsky apelativul de *poietici* sau *euristici* pe care îl sugerează limbajul platonician) cei mai credincioşi realităţii „ideilor", aceia pe care Platon, pedagog rigorist şi intelectual aristocrat, îi admite în statul său imaginar şi aseptic.

Paradigma platonică este absolută [7], ea nu poate fi întrecută în nici un chip de realitatea materială, nici măcar în ceea ce priveşte o singură parte a ei, aşa cum lasă să se înţeleagă folosirea de către Aristotel [8] a aceluiaşi termen, căci, spre deosebire de Platon, Stagiritul considera imitaţia drept copiere a naturii aşa cum se înfăţişează simţurilor, şi chiar mai mult, el concepea imitaţii verosimile (ale naturii), în realizarea cărora accentul cădea pe creaţia artistului şi pe libertatea creaţiei sale, chiar în chestiunea fondului operei de artă, a conţinutului ei [9] (dihotomia formă-conţinut este modernă, ea nu era folosită de cei vechi cu sensul pe care îl are astăzi).

Teoretizarea de către Platon a paradigmei în cadrul esteticii sale este un fapt care survine relativ tîrziu în gîndirea grecească asupra artei, ale cărei începuturi nu pot fi disociate, în puținătatea textelor ce ne-au parvenit, de cosmologia cu care debutează primul mare sistem de gîndire european.

Pe de altă parte teoretizarea de către Platon a paradigmei trebuie pusă în legătură, de către cercetătorul de astăzi, cu o serie de influențe presocratice în gîndirea platonică și mai ales confruntată cu dificultățile ridicate de acestea în încadrarea lor în sistemul lui Platon. Una dintre ele este cea a „matricei" eleate și a raportului ei cu paradigma. Ion Banu [10], reliefînd numita chestiune, aduce o importantă completare încercării noastre teoretice de fixare a valorii și sensurilor paradigmelor artei arhaice tocmai prin punerea în valoare a acestei descoperiri „arheologice" în gîndirea lui Platon. Spre bătrînețe, în *Timaios*, 48 E-52 A, B, C, Platon consideră lumea sensibilă ca reală. Între corporalul individual trecător și ideea eternă reprodusă în lucrul care devine, el introduce o a treia entitate, adică „acel ceva în care are loc devenirea" pe care exegeții au înțeles-o fie în sens spațial, fie în sens material, în tot cazul fără vreo certitudine pentru nici una din soluții. Nicolai Hartmann optează pentru un al treilea înțeles, de mijloc: dizolvarea corporalității în spațialitate. Ion Banu ne propune ca termen românesc al noțiunii exprimate de Platon cu cuvinte diferite, de la loc *(tópos)* la necesitate *(anánke)*, tălmăcirea globală și nominalizatoare de „matrice", găsindu-i și un echivalent aristotelic: „materie a extensiunii" *(ibidem*, nota 236) ἡ ὕλε ἡ τοῦ μεγέθους *(Fizica*, IV, 2, 209 B). Autorul explică rostul apariției matricei la Platon, ca o plombă tîrzie în gîndirea acestuia, care atîta timp cît „sfera sensibilului nu era socotită propriu-zis reală, nu-și punea problema unui substrat. Umbra e umbră și atît. Cerința unui substrat apare cînd lucrul, aflat în domeniul fenomenalității care e doar aparență, e admis ca real. Esența care ar putea îndeplini această funcție îi lipsește. Trebuie pus deci ceva care să dea fenomenalității reală consistență. Acest ceva e „matricea". Platon însuși recunoștea că matricea nu putea fi gîndită de rațiune, ci doar de o rațiune „bastardă", ilegitimă, nedialectică *(Timaios*, 52 B)". Fără îndoială că Platon a gîndit matricea avînd în vedere și paradigma, cel puțin aceasta este legătura pe care o propunem, deoarece despre ultima vorbește din nou cu puțin înaintea celei dintîi, în *Timaios*, 28. Iată textul:

„"Οτου μεν οὖν ὁ δημιουργὸς πρὸς τὸ κατὰ ταὖτὰ ἔχον βλέπων ἀεὶ, τοιούτῳ τινὶ προσχρώμενος παραδείγματι, τὴν ἰδέαν καὶ δύναμιν αὐτοῦ απεργάȝηται καλὸν ἐξ ἀνάγκης οὕτως ἀποτελεῖσθαι πᾶν. οὗ δ'ἀν εἰς τὸ γεγονὸς, γεννητῷ παραδείγματι προσχρώμενος οὐ καλόν"

/„Dacă meșteșugarul privește mereu către ceea ce este asemănător cu ceea ce face, folosindu-se de atare model *(parádeigma)*, el va realiza ideea și însușirea *(dynamis)* acelui lucru care va fi săvîrșit astfel în întregime și în chip necesar frumos; dacă privește către un lucru deja realizat *(gegonos)*, asemănător cu al său, folosindu-se de un model supus realizării (nașterii) — γεννητῷ παραδε ίγματι — nu va săvîrși un lucru frumos"/. Părerea noastră este că *tò gennetòn parádeigma* (modelul supus realizării) este încă o expresie cu care Platon desemnează „matricea", căci ce altceva se poate afla între lucrul deja realizat

sau în curs de realizare şi modelul ideal, decît modelul realizabil pe care dacă meşteşugarul îl urmează, nu va săvîrşi un lucru frumos. După părerea noastră, Platon fără a presupune că meşteşugarul ar putea avea un model real, ci doar unul care să fie realizabil ca atare, aşa cum e el ca model, fără a suferi transformarea pe care o implică traducerea în *act*, consideră un astfel de realizabil model ca generator de urît. Dacă urîtul este real, el trebuie, cum spunea I. Banu, să aibă un substrat şi acesta este matricea. . . este, în cazul nostru, modelul supus realizării. Mi se pare că în lumina celor afirmate, raţiunea bastardă de care vorbeşte Platon capătă o precizare în plus: este raţiunea în care poate fi gîndită paradigma realizabilă ca atare — *genneton parádeigma* — după schema şi în logica paradigmei ideale. Aşadar, pe lîngă paradigma generatoare de frumos, la bătrîneţe, Platon adaugă şi pe cea generatoare de urît, falsa paradigmă, matricea.

Deci dacă interpretăm modelul supus realizării drept matrice, iar pe aceasta din urmă o considerăm o reminiscenţă eleată, atunci paradigma poetică arhaică este atestată în scris, într-un text tîrziu şi într-o versiune depreciativă şi nu dedusă numai din operele plastice ale epocii respective. Restabilirea valorii ei iniţiale nu poate fi decît conjecturală, dar arhaismul grec ne oferă suficient material sculptural pentru a-i putea aprecia semnificaţia.

Credem că nu este lipsită de interes, în spiritul înţelegerii sensurilor paradigmei la Platon, alăturarea unui text mai tîrziu decît cel platonic, dar apărut într-un moment cînd atari argumente căpătau preţul vieţii şi al morţii. Este vorba de lupta dintre iconoclaşti şi iconofili. Aceştia din urmă întemeindu-se pe toată erudiţia greacă, încearcă să-şi fundamenteze filosofic teza. Într-o culegere de astfel de scrieri, Teodor Studitul (759—828) plasează între model (prototip) şi opera realizată de artist, tiparul obiectului privit pe care acesta îl „imprima" în material. Nici că se poate o mai exactă exemplificare a „matricei" platonice la un erudit care la rîndu-i se bazează pe alţii, pentru ca toţi împreună să fi recurs la Platon. Dar iată textul: „Dintre cei doi teologi, Dionisie Areopagitul afirma că adevărul rezidă în asemănare, arhetipul în imagine *(eikón)*, unul deosebindu-se de altul prin substanţă. Vasile cel Mare crede că imaginea artistic creată, decalcată după prototip, traduce asemănarea în materialul în care e lucrată şi participă la definirea prototipului prin gîndirea artistului şi plăsmuirea mîinii. Astfel pictorul, sculptorul, creatorul de statui de aur şi de bronz aleg materialul, privesc către prototip, desprind tiparul *(týpon)* obiectului privit şi îl împecetluiesc în material" (*Antirrheticus*, II, 10, în *Patrologia graeca*, vol. 99, col. 357).

Credem că în această argumentaţie *pro domo*, Teodor Studitul nu era interesat să reliefeze faptul, precizat de Platon la bătrîneţe, că dacă artistul are în vedere modelul în curs de realizare, el va da la iveală o operă urîtă. De fapt ca şi la Platon, „matricea" la Teodor Studitul este ultima treaptă dinaintea fiinţării operei, punctul nodal al diferenţierii acesteia de perfecţiunea prototipului ideal.

Revenind la firul expunerii, s-ar putea obiecta că noţiunea de *canon* se suprapune celei de paradigmă, făcînd-o inutilă. Printre puţinele referiri la tratatul lui Policlet care s-au păstrat [11], se spune că perfecţiunea depinde de

mai multe relaţii numerice, în limite foarte apropiate (παρὰ μικρόν)[12]. Dar canonul sculptorilor s-ar fi referit, după Panofsky[13], la natură şi nu la artă, codificînd proporţiile unui bărbat bine clădit, mai degrabă decît ale unei statui, de aceea l-a şi numit *canon antropometric*.

Cum se ştie, canonul matematic nu e o revelaţie ci o sedimentare în filosofia greacă, în special în gîndirea pitagoreicilor şi a platoniştilor, astfel încît grecii înşişi atribuiau celor dintîi prima folosire a termenului. Justificarea filosofică a canonului era convingerea că proporţiile cosmice sînt perfecte şi că artefactele trebuie să le implice în structura lor, justificarea artistică era ataşamentul la organicitatea corpurilor[14], iar cea constructivă, aplicarea legilor staticii — în arhitectură de pildă — care postulau că numărul coloanelor era în funcţie de înălţimea lor şi implicit de greutatea antablamentului.

În concluzie, din punct de vedere noţional, socotim canonul caz particular al paradigmei. Canonul este într-un fel materializarea paradigmei, în sensul exprimării matematice a acesteia. Paradigma, din punctul de vedere al creaţiei operei de artă, este în accepţiunea noastră concepţia vizuală asupra spaţiului, conform căreia se structurează creaţia însăşi. Paradigma se poate constitui pe baza observării relaţiilor spaţiale exterioare artistului sau pe baza propriei sale *viziuni* interioare (ὅρασις) asupra spaţiului[15]. Un fragment (cu iz platonicizant) dintr-o scrisoare a lui Seneca pare a ne traduce măcar parţial gîndul: „nu are nici o importanţă dacă artistul are un model exterior către care să-şi îndrepte ochii sau unul interior pe care însuşi l-a conceput şi sieşi şi l-a pus drept exemplu; zeul cuprinde în sine modelele tuturor lucrurilor"[16].

Deci, din punctul de vedere al „creaţiei", canonul este constatativ şi estetic, în vreme ce paradigma este mental arhitectonică şi eminamente poetică.

Trebuie subliniat, dacă mai este nevoie, că accepţiunea pe care o dăm paradigmei nu-şi are, în afara textelor deja menţionate, nici un reper în estetica antică şi că ea este un instrument pe care noi înşine l-am făurit întru surprinderea mai nuanţată a unor realităţi artistice îndepărtate.

Demersul nostru ni se pare licit, cel puţin în aceeaşi măsură în care, vorbind despre estetică şi categoriile ei, cooptăm unei discipline constituite ca atare abia după Baumgarten în sec. XVIII (1750), gînduri aparţinînd operelor de artă sau literare ale artiştilor şi filosofilor antichităţii. Căci este ştiut că pînă la începutul epocii clasice „estetica" a mers mînă în mînă cu filosofia, faptul avînd avantajul că problemele ei au fost în acelaşi timp marile probleme ale omului, dar şi servitutea că cerinţele particulare ale acesteia au rămas nesatisfăcute[17]. Unii filosofi au luat experienţa artistică ca bază pentru teoriile lor, în vreme ce, dimpotrivă, alţii au gîndit ei înşişi teorii despre artă care au fost adoptate de artişti. Este cazul sculptorilor şi arhitecţilor sec. V î.e.n. care au folosit ca normative relaţiile matematice ale pitagoreicilor.

Admiţînd deci împărţirile metodologice ale esteticii tradiţionale, care sînt: structura şi creaţia artistică, receptarea operei de artă şi critica şi istoria artei ca domeniu adiacent ce are sarcina retrospecţiei şi reconstituirii — *pentru ştiinţa de a vedea*, care stă la baza optimei eficienţe a acesteia din urmă — ni se pare necesară tripla diviziune a paradigmelor vizuale. Ele pot fi înţelese, din punctul de vedere al structurii şi creaţiei operei de artă, din cel al senza-

ţiilor şi simţămintelor pe care aceasta le stîrneşte în privitorul contemporan civilizaţiei care le-a produs şi în fine din punctul de vedere al cercetătorului modern care le descoperă şi le interpretează.

Astfel paradigmele vizuale pot fi *paradigme vizuale poietice*[18] (ale „creaţiei" operei de artă, de la gr. ποιέω = a face, a crea), *paradigme vizuale estetice* (ale receptării imediate a operei de artă, de la gr. ἡ αἴσθεσις = senzaţie) şi *paradigme vizuale exegetice* (ale interpretării, de la gr. ἡ ἐξήγεσις = interpretare, comentariu).

Întreitul punct de vedere pe care îl propunem atunci cînd vrem să *citim* o operă de artă ce aparţine civilizaţiei noastre contemporane sau civilizaţiei noastre europene de-a lungul istoriei ei, ni se pare a constitui esenţialul *ştiinţei de a vedea*. Căci paradigmele vizuale nu se referă numai la un anumit gen de arte, la cele ale simultaneităţii, în clasificarea lui Lessing, sau la cele ale gestului, în împărţirea lui Kant (arhitectura, sculptura, pictura), ci şi la artele cuvîntului şi sunetului, la retorică şi la muzică, expresia cea mai înaltă a matematicii pitagoreice.

Aşa cum vom constata, aceleaşi paradigme vizuale, poetice şi chiar estetice, au conlucrat la realizarea şi la efectul unor felurite opere de artă în antichitatea greacă. Pentru specialişti, cel puţin, nu sînt o noutate corelaţiile vizuale dintre decoraţia sculpturală a frontonului unui templu grec arhaic şi o anumită dispunere a dialogului în tragedie, dintre muzică, recitare orchestrică şi sugerarea unor forme arhitectonice în mintea spectatorului, aidoma celor obţinute de Adrian Leverkühn, eroul lui Thomas Mann, care presărînd nisip fin pe un disc de sticlă va cînta apoi cu arcuşul pe marginea acestuia, astfel încît sunetele muzicii dispuneau, într-o splendidă rozasă, grămada informă de pulbere disciplinată de logica numerelor, amintind rozasele Renaşterii, ale catedralelor medievale şi anluminurile manuscriselor Orientului islamic.

Cum spuneam, viziunea asupra spaţiului este definitorie nu numai pentru o anume artă dar şi pentru o anumită civilizaţie. Diodor din Sicilia[19] nota că, spre deosebire de egipteni care nu dădeau aproape nici o importanţă iluziilor optice şi corijării acestora, grecii se îngrijeau îndeaproape de menajarea subiectivităţii ochiului. Platon, partizan convins al imobilismului artei şi admirator al canoanelor egiptene[20] care statuau odată pentru totdeauna arta în limitele unor paradigme vizuale iremediabil închise, este nevoit să recunoască (*Omul de stat*, 299, D-E), ca filosof, că aceste canoane fixe duc în final la dispariţia artelor: „dacă artistul ar trebui să se conformeze mereu unor reguli scrise, codificate în tratate (κατὰ συγγράμματα), dacă vreo lege l-ar împiedica să caute (ζητεῖν), artele ar pieri în întregime, pentru a nu se mai ivi niciodată".

Deschiderea vizualităţii greceşti, continua modificare şi lărgire a paradigmelor explică cuceririle rapide ale acestei civilizaţii care în prima jumătate a sec. V î.e.n. realizează saltul de la arhaism la clasicism.

Fazele prime ale vizualităţii artistice greceşti, aşa cum apar ele din întîile texte filosofice (atît de fragmentare), cît şi din arta epocii arhaice, ne par a fi demne de toată atenţia şi tipice pentru devenirea de mai tîrziu a concepţiei greceşti asupra spaţiului. De aceea din acest domeniu vom exemplifica şi ilustra cu precădere paradigmele vizuale poetice şi estetice.

O primă problemă care se impune este cea a viziunii (ὅρασις) asupra infinitului, cu corolarele ei, ideea echilibrului şi a simetriei. Empirismul rudimentar nu putea furniza datele necesare stabilirii unei concepţii circumstanţiate asupra universului, motiv pentru care ea a fost dedusă printr-o activitate mentală vecină cu viziunea poetică. Textul de bază este un fragment atribuit lui Anaximandru, păstrat la Simplicius [21] şi care spune: „principiul realităţilor este Nemărginitul. . . De acolo de unde se trage naşterea realităţilor, de la acele lucruri le vine şi pieirea întru acestea, după legiuita cuviinţă. Căci ele au a-şi da socoteală şi unele altora pentru nedreptate, potrivit cu rînduiala timpului".

Asupra *cosmos*-ului (ordinei), cuvînt a cărui paternitate urmaşii au atribuit-o deopotrivă lui Anaximandru şi lui Pitagora, şi implicit asupra principiului primordial care era nemărginitul *(ápeiron)*, grecii epocii arhaice au avut în mod cert o viziune spaţială. Textul abia citat este cel mai important pentru ideea de simetrie şi de echilibru. Compensaţia apare astfel, după expresia lui Werner Jaeger, drept o „idee etică" a naturii. Exegeza filosofică modernă a stăruit îndelung asupra înţelesului termenului *ápeiron* (nemărginit, infinit) în gîndirea presocratică, la milesieni, pitagoreici şi eleaţi [22].

Noţiunea de infinit este pur conceptuală şi, cum arătam, ea nu-şi avea înţeles în lumea experienţei sensibile imediate. În viziunea lor poetică filosofii presocratici şi-au imaginat infinitul ca o sferă. Bineînţeles că aceasta nu înseamnă că ei prefiguraseră teoria einsteiniană a curbaturii spaţiului sau geometria lui Riemann sau alte geometrii neeuclidiene. Cu ani în urmă afirmam [23] că „filosofia milesiană concepea universul ca un volum cu centru unic care este principiul universal, o sferă a cărei rază e devenirea lucrurilor caracterizată prin mişcare. Lucrurile se transformă unele în altele dar nu ştim dacă toate sînt obligate să treacă la un moment dat al devenirii lor din nou prin centru pentru a relua ciclul devenirii şi a asigura circuitul existenţei universale".

Un pas înainte faţă de Anaximandru l-a făcut Pitagora şi şcoala sa. Pentru ei universul era construit matematic [24]: „Numerele erau cele dintîi în întreaga fire *(fýsis)*, iar ei socoteau că elementele numerelor sînt elementele tuturor lucrurilor şi că cerul întreg e armonie şi număr".

Astfel au descoperit că frumuseţea (cuvînt pe care nici nu-l întrebuinţau) nu e decît *armonie* care depinde de relaţia matematică a părţilor. Armonia şi simetria erau pentru ei proprietăţi obiective ale lucrurilor [25]. „Nici o artă, spune Sextus Empiricus referindu-se la pitagoreici [26], nu se realizează fără măsură *(analogía)*. Măsura constă în număr, deci orice artă se realizează prin număr. O anumită măsură există în sculptură ca şi în pictură prin care se împlinesc asemănarea şi imuabilitatea *(aparallaxía)* creaţiei. Într-un cuvînt, orice artă este un sistem de percepţii, iar sistemul este număr. Aşadar, toate cele se arată a fi frumoase graţie numărului, ceea ce înseamnă graţie unei raţiuni în stare de a pricepe şi care funcţionează pe acelaşi principiu al numerelor, ca şi toate cîte ne înconjoară".

Teoria greacă asupra frumosului (care nu se suprapune în totul artei) datora mai mult muzicii pitagoreice decît artelor vizuale, dar muzica însăşi era arhitectură, după cum mişcarea era muzică (Aristotel *De coelo*, B9, 290b,

12). Pitagoreicii, ca şi Heraclit, susţineau că ritmul aparţine naturii, nu omului şi că acesta trebuie să i se conformeze [27]. „Armonia ascunsă este mai bună decît cea aparentă" [28] afirmă filosoful efesian.

Nu avem decît a parcurge numeroasa serie de statui înfăţişînd pe acei *koûroi* strînşi în monumentala publicaţie a Giselei Richter [29] pentru a verifica în domeniul plasticii antropomorfe arhaice aplicabilitatea celor de mai sus.

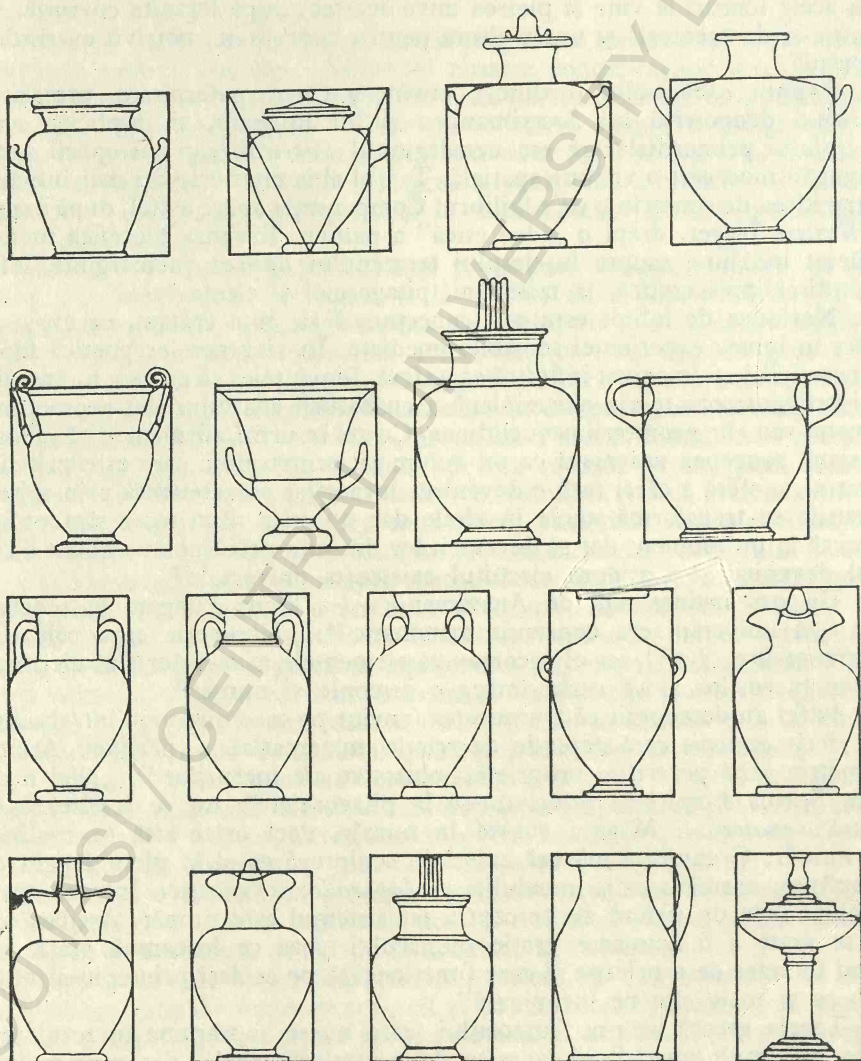


Fig. 1.

Spre a ilustra paradigma vizuală poetică arhaică, voi cita însă numai cîteva cazuri particulare. Cel al triunghiului pitagoreic, ca bază pentru structura modulară a templului doric, cel al construcţiei spiralei, al scării armonice conform căreia trebuiau amplasate oalele de rezonanţă în *cavea* unui teatru grec (de epocă clasică însă) şi în fine al canonului vaselor ceramice greceşti.

Această răspîndită categorie de obiecte constituie documentul cel mai grăitor şi mai la îndemînă pentru studiul modulării volumelor şi al raporturilor lor cu registrele decoraţiei pictate. Unele vase au proporţii simple, ca cele ale pătratului, putînd fi exprimate în numere *naturale*, altele erau structurate pe proporţii geometrice, opuse în concepţia antică celor aritmetice, ca: $1/\sqrt{2}$; $1/\sqrt{3}$; $1/\sqrt{5}$. Unele vase erau construite pe principiul dreptunghiului ideal cu proporţia înălţime/lăţime $1/\frac{\sqrt{5}-1}{2} = 1/0,618$. Problema i-a preocupat, cu interesante constatări, pe J. Hambidge şi R. Caskey în deceniul trei al secolului nostru [30]. *(Fig. 1)*

Structura matematico-spaţială a templelor arhaice i-a frămîntat pe arhitecţii vremii care au şi scris despre ea. Teodor din Samos, constructor al vestitului Heraion din insula sa (activ pe la începutul sec. VI î.e.n.), sau Hersifrones şi Metagenes din Creta, care au înălţat împreună cu Teodor templul ionic al Artemidei din Efes (incendiat apoi de Herostrat pentru a fi pomenit de istorie), au lăsat urmaşilor întru aceeaşi breaslă tratate despre proporţiile ideale ale acestui gen de construcţii, opere, evident, pierdute.

În ce priveşte statuaria arhaică, paradigma vizuală milesiano-pitagoreică a echilibrului maselor îmbracă forma frontalităţii care pentru ochiul modern înseamnă o desfiinţare a spaţiului. Ca şi templul, statuia arhaică nu e cufundată în spaţiul ambiant; aceasta nu înseamnă însă că ele nu arhitecturează spaţiul. Dimpotrivă îl condensează în mod absolut.

Artistul arhaic nu cunoştea legile perspectivei, ci doar unele corecţiuni optice. Apollodor, Zeuxis şi Parrhasios au practicat cei dintîi iluzia optică prin acea tehnică a *skiagrafiei* (perspectiva) pe care Platon *(Statul*, 602 D) o blamează şi o asemuie cu prestidigitaţia *(taumatopoia)*.

Danezul Julius Lange [31] formulează cel dintîi, în 1892, o teorie modernă asupra frontalităţii, urmat de cercetători de concepţie pozitivistă ce văd în ea numai un pur aspect tehnic, dus pînă la generalizări confuze de către E. Buschor [32] care integra nediferenţiat în acest procedeu sculptura antică tîrzie şi medievală. Este meritul lui Rodenwaldt şi al lui Bianchi-Bandinelli de a fi arătat că frontalitatea în arhaismul grec (650—480 î.e.n.) nu e rezultatul reproducerii unor *imagini mnemonice* ca în arta primitivă, ci transpunerea rafinată a unei paradigme vizuale poetice (în termenii noştri). Concepţia pitagoreică a spaţiului *descris* prin numere postula necesitatea unui punct fix pentru descrierea acestuia, indiferent dacă era vorba de spaţiu limitat sau nelimitat. Astfel o statuie arhaică admite numai un anumit loc din care poate fi privită pentru fiecare din cele patru laturi ale ei.

Din neînţelegerea frontalităţii în sensul paradigmei vizuale poetice a decurs interpretarea eronată a raportării în profil a profunzimii şi curbaturii ochilor şi a gurii, prin oblicitatea axei mari a globului ocular şi a tăierii semilunare a buzelor — drept un „surîs intenţionat şi complezent, drept un aspect plăcut şi vesel care a inspirat atîtea false pagini literar-estetizante şi care e cu totul străin abstractei şi divinei concepţii arhaice, departe de orice căutare psihologică sau expresivă din punct de vedere sentimental" — după cum se exprimă Giovanni Becatti [34], care dezvoltă şi argumentează o presupunere pe care încă Della Setta o schiţase pe la începutul secolului [35]. *(1/a)*

Valabilitatea generală în epocă a paradigmei vizuale poetice, care implica pe lîngă frontalitate şi simetria, poate fi lesne exemplificată prin apropierea între decoraţia sculpturală a oricărui fronton (de pildă, cel al Tezaurului sifnienilor, *1/b*, de la Delfi) şi ordonările simetric ierarhice în structura versificaţiei tragediei attice la Eschil, de pildă. Este vorba de acele *stihomytii*, care sugerau spectatorului imagini audio-vizuale de natură arhitectonică. Nu este locul aici să reluăm unele formulări expuse deja într-o lucrare mai veche [36].

De reţinut este însă faptul că Aristotel afirma că Empedocle este creatorul retoricii. Se ştie că marele maestru al retoricii presocratice a fost Gorgias, elev al lui Empedocle, el însuşi aflat sub puternică influenţă pitagoreică. Teoria *politropiei*, adică a modurilor diferite prin care te adresezi unor persoane cu structuri mentale diferite pentru a obţine convingerea, incantaţia etc., se reduce la teoria numerelor şi la geometrism. Deosebirea relativ tîrzie între dialectica raţională şi „retorica iraţională" — dacă poate fi folosit un astfel de termen — are cu totul alt înţeles, care iese din cadrul preocupărilor de faţă [37].

Trecînd la exemplificarea paradigmelor vizuale estetice vom recurge la unele chestiuni familiare arhitecţilor. Pentru faptul că sacrifică adevărul şi integritatea ideii în folosul simţurilor omeneşti imperfecte, recte al văzului, Platon îi iartă. Pe sculptori şi pe pictori nu-i cruţă însă *(Sofistul*, 235 D): „Dacă reproduc măsura *(symmetría)* adevărată a lucrurilor frumoase, după cum ştii, părţile de sus vor fi mai mici decît trebuie şi mai mari vor părea cele de jos, deoarece primele sînt privite de departe, iar ultimele de aproape. Nu trebuie oare să se bucure creatorii că au neglijat adevărul şi nu au redat măsurile reale, ci pe cele ce le socoteau frumoase şi potrivite imaginilor ce le-au lucrat?. . . Artei care realizează iluzia *(fántasma)* şi nu imaginea *(eíkon)* nu ar trebui să-i dăm numele binemeritat de iluzionistă?"

Marea durere a lui Platon, ca teoretician al artei, era deschiderea şi deosebita capacitate de remodelare a vizualităţii greceşti, deci tocmai ceea ce pentru noi constituie „miracolul" grec; era durerea încercată faţă de o concepţie răspîndită de sofişti şi care se propaga cu o uimitoare rapiditate, aceea a iluzionismului subiectivist ce se va contura în opera şi gîndirea artistică a lui Lisip: „pînă acum oamenii au fost reprezentaţi aşa cum sînt, eu îi reprezint aşa cum *par* a fi".

Odată cu începutul sec. IV î.e.n., paradigma vizuală *estetică* devine în plastică mult mai importantă decît cea *poietică*. Este vremea cînd se

speculează estetic tridimensionalul în statuară şi se înmulţesc canoanele „formale" ale acesteia [38].

Arhitectura însă, iertată de Platon de greul păcat al plasticii contemporane, folosea corecţiunile vizuale, implicaţii ale paradigmei estetice, cu mai bine de un secol înaintea acestuia.

Cum se ştie, cele mai importante dintre ele sînt curbatura stilobatului *(fig. 2)*, *entasis*-ul, declinatura coloanelor, espasarea coloanelor centrale ale templului, espasarea coloanelor periferice ale porticelor, ajustarea grosimii coloanelor în funcţie de plasarea lor în umbră sau lumină etc.

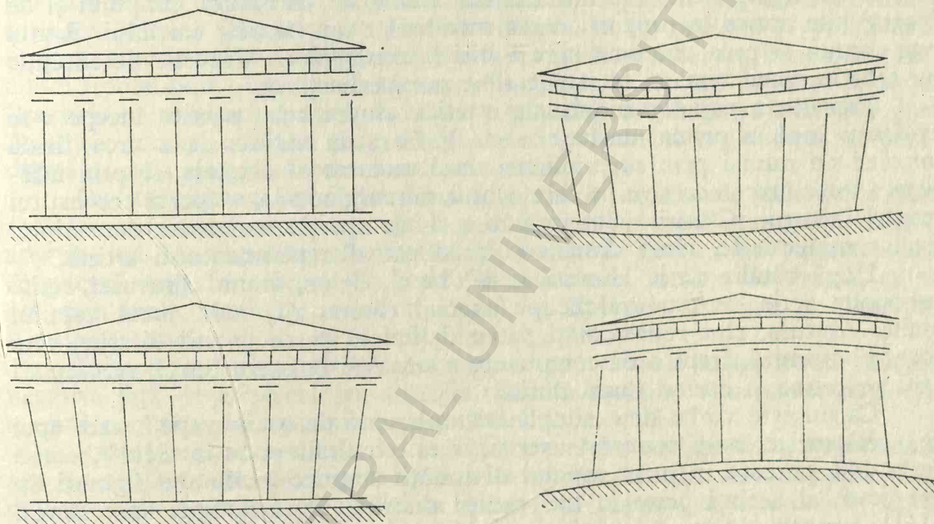


Fig 2.

Am mai amintit de desimea şi înălţimea coloanelor în funcţie de greutatea şi înălţimea antablamentului. Un cercetător polonez, J. Stulinski, aplicînd perspectiva unghiulară la arhitectură, a descoperit de curînd că înălţimea antablamentului e în funcţie şi de punctul optim de observare a faţadei sau laturei templului, de acolo de unde se văd bine toate detaliile decoraţiei arhitectonice [39].

Constatarea exigentului estetism al arhitecturii greceşti nu este o dobîndire a cercetărilor recente. Corecţiunile liniilor verticale au fost depistate mai devreme decît ale orizontalelor. După cum ne reaminteşte W. Tatarkiewicz (nota 9), *entasis*-ul e remarcat de Cockerell în 1810, declinatura coloanelor de către Donaldson în 1829 şi de Jenkis în 1930. Pennethorne, pe la 1833, observă puţinele corective optice ale arhitecturii egiptene care sînt publicate însă mult mai tîrziu [40]. Acelaşi Pennethorne relevă întîia dată curbatura orizontalelor şi celelalte rafinamente optice greceşti, după care o serie întreagă

de cercetători se grăbesc a publica măsurătorile lor asupra templelor antice[41].

Domeniul predilect al aplicării paradigmei vizuale estetice era cel al picturii secolelor V—IV î.e.n. contra căreia am văzut că protesta Platon. „Pictura de şevalet" şi cvasitotalitatea picturii murale greceşti s-a pierdut. Ceramica pictată este singura mărturie substanţială a acestei arte.

Decorarea antropomorfă a registrelor vaselor arhaice nu putea frînge paradigma vizuală poetică, ajungîndu-se din această pricină la unele rezultate neestetice, cum e cel al unei figuri umane, perfect structurată în plan, dar grotescă în aplicarea ei pe curbura unei amfore stil Fikellura, de la Camiros, Rodos (cca 540 î.e.n.), păstrată la British Museum. *(2/a)*. În schimb, desenul vaselor cu figuri roşii ţine întotdeauna seama de curbatura cîmpului şi de corecţiunile optice în proporţionarea membrelor sau părţilor corpului. Faptul este comun şi prea cunoscut spre a mai fi exemplificat. Cazurile de excepţie nu aparţin marii arte, ci meşteşugarilor neexperimentaţi.

Prevalenţa paradigmei vizuale estetice asupra celei poetice începe a se evidenţia încă în prima jumătate a sec. V î.e.n., în dorinţa de a crea iluzia mişcării nu numai prin surprinderea unui moment al acesteia, ci prin înfăţişarea unor faze succesive pe care ochiul, parcurgîndu-le, să poată reconstitui mental întregul. Cazurile sînt însă rare şi ele aparţin mai toate domeniului artelor miniaturale, cîmp deschis şi predilect al experimentului artistic.

După bătălia de la Himera, în 479 î.e.n., Gelon, tiranul Siracuzei, emite cunoscuta serie de tetradrahme pe aversul cărora, *(1/c)* în jurul capului nimfei Aretusa, sînt reprezentaţi patru delfini în patru poziţii diferite, care apar privitorului drept o descompunere a mişcării în patru timpi, recompusă apoi pe retină şi creînd iluzia dorită.

Că nu este vorba de o simplă întîmplare, ci de o „inovaţie", care apoi se încetăţeneşte, ne-o confirmă aversul unei tetradrahme de la Gela[42], emisă pe la 440, pe care în jurul capului divinităţii acvatice locale sînt figuraţi nu trei peşti, ci acelaşi peşte în trei poziţii diferite, de la dreapta spre stînga. *(1/d)*. Intenţia clară a gravorului se mărturiseşte prin reprezentarea în stînga a peştelui înotînd cu partea de jos spre privitor, în vreme ce imaginea lui din dreapta este redată aproape din unghiul de vedere al zonei dorsale. Evoluţia înotătorului pare a fi privită prin pereţii transparenţi ai unui acvariu.

Dacă pînă acum am examinat şi exemplificat paradigmele vizuale poetice şi estetice, atît de utile pentru lectura unei opere de artă antică sub raportul *„creaţiei"* (poeticei) sau al receptării (esteticei, theoriei) ei, ne rămîne să completăm acest triptic instrumentar al ştiinţei de a vedea cu investigarea paradigmelor vizuale exegetice.

De cele mai multe ori acestea constau în felul cum sînt înţelese operele de artă antică nu numai în privinţa redării ideii de spaţiu, ci chiar din punctul de vedere formal, al imaginilor lor comparate, clasate, grupate sau datate într-o serie evoluţionistă de tip winckelmannian, sau în cel mai bun caz într-una istoristă, nescutită nici ea de inerente erori.

Ce ne preocupă însă nu este faptul de a depista şi cataloga erorile în numele unei infailibilităţi autodeclarate, ci dorinţa şi mai ales metoda prin care acestea pot fi evitate sau cel puţin reduse la o minimă implicaţie.

Nici cei vechi nu şi-au înţeles propria lor artă antică, anterioară numai cu cîteva secole. Nu vorbesc de copiile romane ale sculpturilor greceşti — cel mai adesea mecanice şi cu valoare exclusiv documentară pentru că le lipsea tocmai acel puţin de care pomenea Policlet spre a fi perfecte şi a fi ele însele — ci de interpretările elenistice ale artei arhaice de pildă. Acea primă mare artă a gustului care a fost arta elenistică, deşi practica cu dezinvoltură curente şi stiluri diferite, deşi practica o literatură de explicaţie *(ekfrásis)*, în versuri sau proză, a operelor de artă, era incapabilă să înţeleagă paradigma vizuală a arhaismului. Cazul este probator pentru afirmaţiile deja avansate. Reproducerea unei statui arhaice însemna accentuarea unui pseudoimobilism (cu menţinerea abundenţei detaliilor anatomice). Redarea migdalată a ochilor, arcuirea buzelor (înţeleasă de această dată ca surîs), precum şi prelucrarea formală a accesoriilor (drapaj, pieptănătură, podoabe etc.) nu înlocuiau principiul frontalităţii. Artemis din Larnaca în Cipru, sculptură datorată fiilor lui Praxitele, e înfăţişată sprijinindu-se cu cotul stîng de imaginea arhaică a unei Artemide lucrate conform mentalităţii descrise. Este un caz notoriu de paradigmă vizuală exegetică cu valoare negativă.

Un strălucit exemplu, din domeniul criticii literare, de judecare a unor realităţi istoriceşte consumate prin prisma unui prezent structural diferit, aparţine tot începuturilor elenismului. E vorba de *Poetica* lui Aristotel care cercetează tragedia atică a lui Eschil şi Sofocle în funcţie de drama, ca să nu spun melodrama (cu sensul modern), lui Euripide, pe care pe deasupra îl numeşte tragic în cel mai înalt înţeles al cuvîntului.

Printre moderni, folosirea unor paradigme vizuale exegetice cu valoare negativă faţă de adevărul sau situaţia reală în epocă a unui monument sau a unui complex de monumente este monedă curentă.

Rostul istoriei artei este de a spulbera pseudoparadigmele şi de a nuanţa sau a actualiza acele paradigme vizuale exegetice ştiinţific fundamentate, căci este greu de presupus că civilizaţia noastră va renunţa la acestea din urmă fără să se restructureze în profunzime şi să-şi devină străină sie însăşi.

Pseudoparadigmele vizuale exegetice, ca şi falsele probleme, sînt pîinea zilnică a mai tuturor manualelor de anumit nivel care au mişunat la sfîrşitul secolului trecut şi la începutul celui actual, cu circulaţie susţinută în mediul universitar mai mult din pricina comodităţii profesorilor, decît din a dezinteresului studenţilor.

Nu voi cita decît două exemple. Un astfel de normativ stipula că redarea în basorelief a unui bust, în arta greacă şi romană, nu putea implica secţionarea reliefului braţelor sau pieptului, ci pierderea treptată a acestuia în cîmpul înconjurător. Din această pricină au fost declarate false o serie întreagă de piese autentice, cum e la noi cazul medalionului de aur de tip tesalian din Muzeul de istorie naţională şi arheologie din Constanţa *(14/a)* şi invers, luate drept autentice o serie de medalioane romane executate în vremea Renaşterii (care ştim că a debutat printr-una din acele prerenaşteri, tocmai cu imitarea monedelor şi cameelor clasice[44]).

Un alt caz flagrant de pseudoparadigmă vizuală exegetică este cel al urbanismului de tip ortogonal a cărui descoperire a fost pusă de Aristotel pe

seama lui Hippodamos din Milet fiind aplicat de acesta la întemeierea pericleană a orașului Thurioi (443 î.e.n.). Acest tip de urbanism s-a răspîndit în Grecia propriu-zisă și în toată lumea elenistică odată cu întemeierea noilor orașe sau refacerea celor vechi, în secolele de după Alexandru cel Mare.

Se considera pînă nu de mult că lipsa unui astfel de plan era o dovadă peremptorie a incapacității de viziune urbanistică a grecilor din epocile arhaică și clasică și că edificii care însemnau culmi ale arhitecturii antice nu erau puse în valoare prin amplasamentul lor și mai ales prin contextele cărora le erau integrate, că planul haotic al majorității cetăților, dictat de teren (cum e cazul Pergamului), dar nu numai de el, venea în contradicție cu armonia și măsura spiritualității grecești.

Știm, pe de altă parte, că arhitectura greacă era o arhitectură a exteriorului clădirii și nu a spațiului interior, deci odată mai mult ar fi avut nevoie de o planificare și o punere în valoare urbanistică. Tocmai aici rezidă eroarea de judecată. Cum remarcam mai înainte, ochiul grec vedea o clădire în mod optim dintr-un anumit punct și sub un anumit unghi. Receptarea estetică era astfel prestabilită, nefiind niciodată aceeași pentru fiecare din edificiile unui oraș cum ar presupune aplicarea unui plan ortogonal. Se împăca, în acest chip, ideea de libertate a democrației *polis*-ului cu cea de armonie, rezultată din lupta contrariilor, una din trăsăturile definitorii ale gîndirii grecești.

Urbanismul ortogonal era de origine asiatică, moștenit poate peste milenii de la marile imperii agrare, unde ierarhia era totalitară [45]. Ordinea perfectă a unui astfel de plan însemna practic distrugerea individualității clădirilor componente, iar aparenta structură cristalină ar fi fost în fond un amorfism retrograd.

Săpături arheologice din deceniul trecut [46] au dovedit existența, încă în epoca arhaică, a urbanismului ortogonal în lumea ionică orientală, dar și în cea dorică a aristocrației agrare din sudul Italiei, unde grecii au întîmpinat structuri de așezări asemănătoare la populațiile mesapice și în general la toți iapigii, așezări care ne duc cu gîndul la originile acelei *Roma quadrata*. S-au invalidat astfel concluziile greșite rezultate din judecarea unor realități în funcție de o schemă improprie acestora.

Cît privește nuanțarea paradigmelor vizuale exegetice, ca datorie a oricărei cercetări care năzuiește spre rostul ei adevărat, aș menționa două probleme legate de istoria veche a României.

De mai bine de o jumătate de secol emisiunile monetare dacice au fost socotite copii, de diverse grade de fidelitate, după monedele grecești și macedonene, Filip II, Alexandru cel Mare, Filip III etc. Constatarea este perfect adevărată, numai că nu poate fi aplicată la *toate* monedele dacice. Așa cum se va vedea în capitolul VI, unul din tipuri *(30/c)* nu derivă iconografic din chipul lui Apolo de pe tetradrahmele de la Amfipolis sau Larissa, ci trebuie pus în legătură cu figurarea unei divinități feminine traco-getice (poate Bendis?) așa cum apare ea pe mai multe podoabe dacice, pe un fragment de ceramică de la Popești și pe reversul unui alt tip monetar dacic *(31/d)* al cărui avers *(31/e)* se credea că reprezintă chipul lui Zeus

laureat de pe monedele lui Filip II, imitate şi ele în Dacia, dar care în fond preia chipul lui Dionysos de la Thasos pentru reprezentarea zeităţii supreme a geţilor (lipsa cununii de laur). În fine, un alt tip *(30/e)* reprezintă un cap cu dublă faţă, care nu numai că nu are model direct în lumea greacă sud-dunăreană, dar se leagă pertinent de iconografia capetelor duble, triple şi cvadruple din mediul tracic şi celtic.

Mai multe metope de pe monumentul triumfal de la Adamclisi reprezintă scene unde sînt implicate care barbare folosite şi ca baricade în lupte. Printre acestea şi metopa 35 *(1/f)* care, aidoma altora, redă roţile carelor nu perfect circulare ci ambele sau una din ele măcar ovalizată, carul însuşi fiind conceput ca privit frontal pe latura lungă. Ovalizarea roţilor era dictată de necesitatea de a cuprinde în cîmpul pietrei cît mai multe elemente figurative pentru înţelegerea simbolului reprezentării.

Regretatul Bianchi-Bandinelli, într-o lucrare a cărei documentare este rodul unui lung itinerar prin teritoriile ce compuneau fostul Imperiu roman, afirma că metopele au fost lucrate de meşteri locali, după desene trimise de la Roma. Pentru demonstrarea acestei aserţiuni invocă metopa 9 unde un car cu două roţi tras de un bou(sic), duce o familie de barbari. *(1/e)*. Autorul susţine că în ciuda simplificării formelor, scena păstrează o compoziţie în perspectivă, carul venind din fund şi urmînd o linie oblică astfel că roţile sînt văzute dintr-un unghi ascuţit şi deci sînt redate prin ovale, iar spiţele roţii din urmă sînt în racursi. Şi conchide că: „un pietrar local sau mereu bănuitele „echipe militare" nu ar fi compus o astfel de perspectivă fără să aibă sub ochi un model savant" [47]. Rudimente de perspectivă există în arta provincială romană nord-italică sau renană; să nu le vedem însă şi acolo unde nu este cazul şi mai ales să nu preluăm cu uşurinţă astfel de paradigme vizuale exegetice, cum o face autorul [48] ultimului album selectiv comentat al monumentului de la Adamclisi, numai pentru că ele sînt lansate în fuga ochiului şi a condeiului de un nume de prestigiu al istoriei artei antice.

*

S-ar putea crede că demersul nostru nu este decît o particularizare a teoriei vizualităţii pure *(die reine Sichtbarkeit)* a lui Konrad Fiedler, reîntemeietor, după R. Zimmermann şi E. Hanslick, al formalismului de obîrşie herbartiană. Nu este aici locul unor ample desluşiri teoretice, cu atît mai mult cu cît ele ar fi lipsite de obiect, căci înmănunchierea celor trei paradigme, a căror explicitare a constituit substanţa prezentului capitol, nu s-a vrut a fi un sistem estetic, ci doar o metodă de cercetare cu care istoricul de artă să poată aborda nuanţat şi în chip fructuos materialul preocupărilor sale.

Totuşi, se cere precizat faptul că metoda noastră vădeşte un caracter eclectic special şi că acesta, departe de a fi o servitute, constituie însăşi deschiderea şi larga ei aplicabilitate. Un caracter eclectic special, prin aceea că pendulînd între vizualitate şi intropatie (între Sichtbarkeit şi Einfühlung), nu face decît să repete o situaţie obiectivă, deja clasică în gîndirea estetică de la Hildebrandt şi Wölfflin pînă la Croce. Dar, nefiind o teorie estetică, nu i se poate reproşa nici atît, după cum nu i se poate reproşa că *nu* este o teorie

estetică. Contribuția estetică și filosofică ce am încercat să aducem nu e cea a tripticului paradigmelor, ci aceea de a reliefa echivalarea de către Platon, la bătrînețe, a paradigmei supuse realizării cu „matricea" de factură eleată, echivalare care conferă celei din urmă un sens negativ, ca producătoare de urît, matricea fiind gîndită, conform opiniei lui Platon, de o rațiune bastardă, nedialectică. Este o ipoteză ce pare a avea șansa să fie confirmată de cercetări ce i-ar fi dedicate în chip special.

Paradigmele vizuale poetice, estetice și exegetice cu ajutorul cărora cercetăm geneza, receptarea și interpretarea operei de artă alcătuiesc o metodă valabilă nu numai într-un anumit context istoric sincronic. Dimpotrivă, ele pot surprinde perspective diacronice și prin aceea că implică în definirea lor factorul social și optica materialist-istorică asupra fenomenului artistic.

Cuvintele lui Heraclit[49] vin să confirme o dată mai mult actualitatea perenă a unui atare demers: „Oamenii nu știu să desprindă cele nevăzute de cele evidente și nici nu ajung a le cunoaște, căci se folosesc de arte asemănătoare naturii omenești".

Note

[1] Philippe Bruneau, *Quatre propos sur l'archéologie nouvelle*, în *B.C.H.*, vol. 100, 1976, I, p. 103–135.

[2] Colin Renfrew, *The Emergence of Civilisation. The Cyclades and the Aegean in the Third Millenium B.C.*, Londra, 1972, p. 13.

[3] *An Essay on Man*, 1944, p. 24, *apud* C. Renfrew, *op. cit.*, p. 11.

[4] Înțeleg aici prin antropomorfism nu numai reprezentarea făpturii omenești, personificarea sau chiar umanizarea unor reprezentări, ci și acea implicație etică pe care abia Socrate o socotește inerentă operei de artă în sensul că aceasta ar trebui să reprezinte nu numai corpuri ci și suflete, fapt demn de toată importanța (Xenofon, *Memorabilia)*.

[5] *Intensive inference*, în vol. 146, nr. 3642, 1964, p. 347–353 și *The step to man*, în vol. 149, nr. 3684, 1965, p. 607 și urm.

[6] *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1970; *Structura revoluțiilor științifice*, București, 1976. Prima ediție a originalului este apărută în 1962. A se vedea expunerea asupra întregii controverse prilejuite de prima ediție, în prefața traducerii românești semnată de Mircea Flonta.

[7] Textele cele mai semnificative pentru conturarea acestei noțiuni se află în *Statul*, 472 D: „Οἴει, ἂν οὖν ἧττόν τι ἀγαθὸν ζωγράφον εἶναι ὅς ἂν γράψας παράδειγμα οἷον ἂν εἴη ὁ κάλλιστος ἄνθρωπος, καὶ πάντα εἰς τὸ γράμμα ἱκανῶς ἀποδοὺς μὴ ἔχῃ ἀποδεῖξαι, ὡς καὶ δυνατὸν γενέσθαι τοιοῦτον ἄνδρα;" /„ Crezi că un pictor bun care a pictat o figură exemplară *(parádeigma)* cum ar fi de pildă cel mai frumos om, realizîndu-și opera pînă la cel mai mic amănunt, este un artist prost pentru că nu poate dovedi posibilitatea existenței unui asemenea om?/; 500 E „. . . εἰ μὴ αὐτὴν διαγράψειαν οἵ τῷ θείῳ παραδείγματι χρώμενοι ζωγράφοι;"/. . . dacă nu o vor schița pictorii (filosofii) care se folosesc de modelul divin"/; 501 B; 592 B; *Timaios*. 28 C.

[8] *Politica*, III, 11 (1281, 5) și *Poetica*, XX: "τὸ γαρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν τοιούτος δ'εἶναι οἵους Ζεῦξις ἔγραφεν"/„trebuie să întreacă modelul și să fie așa cum i-a pictat Zeuxis"/.

[9] Wladislaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, I Ancient Aesthetics*, Mouton, Paris, 1970, p. 143. Trad. românească, Editura Meridiane, București, 1978, din care se reproduc și fig. 1 și 2.

[10] *Platon heracliticul*, București, 1972, p. 131–138.

[11] Galen, *Despre învățăturile lui Hipocrat și Platon*, V, ediția J. Müller, 425; fragment A 3, Diels: „Hrisip socotește că frumusețea nu rezidă în proporțiile elementelor, ci în ale păr-

ţilor, de pildă raportul degetului faţă de deget şi al degetelor toate faţă de palmă şi încheietură al acestora faţă de antebraţ, al antebraţului faţă de braţ, al tuturor, în fine, faţă de fiecare din toate, aşa cum stă scris în *Canonul* lui Policlet. Învăţîndu-ne deci în acea scriere toate proporţiile corpului, Policlet şi-a ilustrat şi întărit expunerea realizînd o statuie după principiile acesteia pe care a şi denumit-o cu însuşi numele scrierii, „*Canon*". /„ . . . καὶ καλέσας δὴ καὶ αὔτὸν τὸν ἀνδριάντα καθάπερ καὶ τὸ σύγγραμμα κανόνα"/Idem, *Despre cumpătare*, I g, ediţia Helm 42, 26; fragment A 3, Diels: „Astfel deci şi pictorii şi statuarii şi în general toţi creatorii de sculptură pictează şi modelează subiectele cele mai frumoase, cu alte cuvinte pe omul cel mai bine făcut, calul, boul sau leul, la fiecare concentrîndu-se asupra ceea ce e specific, iar atunci cînd cineva laudă *Canonul* lui Policlet, numit de el însuşi aşa, o face din pricină că acesta posedă proporţiile cele mai potrivite ale părţilor în raport cu fiecare din ele".

[12] Filon, *Mecanica*, IV, 1, ediţia R. Schöne, p. 49, 20; fragment B 2, Diels: „Perfecţiunea (realizarea fericită) izvorăşte din echilibrul îmbinării mai multor numere" "τὸ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίνεται"

[13] *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbildung des Stilentwicklung*, în *Monatsheft für Kunstwissenschaft*, IV, 1921.

[14] Galen, *Despre cumpătare*, ibidem (vezi nota 11): . . . „la fiecare concentrîndu-se asupra ceea ce e specific /„τὸ μέσον ἐν εκείνῳ τῷ γένει σκοποῦντες". /. Pentru toată discuţia referitoare la conceptul şi aplicarea practică a canonului a se vedea Silvio Ferri, *Nuovi contributi esegetici al „canone" della scultura greca*, în vol. *Opuscula*, Florenţa, 1962, p. 122–158 şi idem în *Enciclopedia dell'arte antica* . . . vol. VI, 1965, p. 586–587 s.v. *Quadratus*. Precizăm că vectorii asupra ritmicităţii cărora insistă învăţatul italian alcătuiesc o armonie sincopată şi se referă la sculptura clasică ce se îndepărtase de imobilismul arhaic a cărui structură se baza pe unghiul drept. Cf., mai recent, R. Tobin, *The canon of Polykleitos*, în *A.J.A.*, 1975, 4, p. 307–322.

[15] „Ὅρασις /viziune/ e de pus în legătură cu sintagma ἀποβλέπειν εἰς (πρὸς) /a privi către/, formulă recurentă la Platon, mai rară şi peiorativă la Aristotel. Viziunea poate avea trei direcţionări şi poate trei grade de intensitate: viziunea meşteşugarului, a iniţiatului şi a artistului. Viziunea este pentru Platon nu numai întîlnirea ochiului cu obiectul, ea este un proces de receptare al acestuia, e comprehensivă şi e domeniul dialecticianului: ὁ μὲν γὰρ συνοπτικὸς διαλεκτικὸς ὁ δὲ μὴ οὐ /cel ce vede în general e dialectician, cel ce nu, nu!/ (Statul, VII, 537 C7). Cele de mai sus formează tema unei expuneri, se pare fără noi interpretări, datorată lui L. Paquet, *Platon, la mediation du regard*, Leiden, 1973, cunoscută nouă doar prin recenzia lui John Ferguson din *J.H.S.*, 95, 1975, p. 201–202. Dacă între *hórasis* şi *parádeigma* există unele raporturi complementare, între ele şi *fantasia* nu poate fi decît distanţa care separă noţiuni diferite.

[16] *Scrisoarea* 65, 7: „Nihil autem ad rem pertinet utrum foris exemplar habeat ad quod referat oculos, an intus quod ibi sibi ipse concepit et posuit; haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet".

[17] Cauzele inexistenţei unei critici de artă în antichitate sînt expuse de Silvio Ferri, *Critica dell'arte*, în *E.A.A.*, vol. II, 1959, p. 946–949.

[18] Utilizez termenul de paradigmă vizuală *poietică* ţinînd seama şi de ideea care apare în *Sofistul*, 219 A cînd vine vorba despre împărţirea artelor. Acestea sînt fie arte *ctetice* (care se folosesc de ceea ce există în natură), fie *poietice* care produc ceea ce lipseşte naturii. La rîndul lor artele *poietice* sînt împărţite de Platon în cele ce servesc pe om direct sau indirect şi cele de imitaţie. Dar iată paragraful: „. . . toate artele pot fi împărţite în două specii *(ctetice* şi *poietice)*. . .: agricultura şi orice meşteşug legat de îngrijirea corpului oricărei vieţuitoare, artele, îmbinării şi ale modelării, am numit uneltele şi arta imitaţiei, toate acestea foarte corect denumite printr-un singur nume (poietice)".

[19] *Bibliotheca historica*, I, 98, 7, ediţia L. Dindorf: „παρ'ἐκείνοις γὰρ οὐκ ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν ὅρασιν φαντασίας τὴν συμμετρίαν τῶν ἀγαλμάτων κρίνεσθαι κατάπερ παρὰ τοῖς Ἕλλησιν, ἀλλ'ἐπειδὰν τούς λίθους καταξάνωσι καὶ μερίσαντες κατεργάσωνται, τὸ τηνικαῦτα τὸ ἀνάλογον ἀπὸ τῶν ἐλαχίστων ἐπὶ τὰ μέγιστα λαμβάνεσθαι" / ei (egiptenii) nu judecă proporţionalitatea statuilor după iluzia căreia îi dă naştere actul însuşi al vederii *(apo tés katà tèn hórasin fantasías)* aşa cum fac grecii, ci atunci cînd sculptează pietrele şi le lucrează pe fiecare aparte, le şi fac să se potrivească la îmbinare unele cu altele de la cele mai mici pînă la cele mai mari /.

[20] Platon, *Legile*, 653 E. A se vedea mai vechea lucrare a lui P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, Paris, 1952. De fapt imobilismul artei lui Platon are o motivaţie politică şi etică, iar filosoful îl extinde de la muzică la totalitatea artelor. Inconsecvenţa îl scuteşte însă de păcatul contra evidenţei. Textele cele mai elocvente se află în *Statul*, 424 B: „Mai presus de toate ei păzesc acest lucru şi anume să nu se inoveze în materie de gimnastică şi muzică în afara ordinii stabilite. Introducerea unui nou mod în muzică *(eidos)* trebuie privită ca primejdioasă pentru întregimea sistemului social. Nicăieri schimbarea felurilor de exprimare *(trópoi)* în muzică nu se face fără răsturnarea legilor politice celor mai importante, căci violarea legii se furişează şi se ascunde în jocuri întru nimic răufăcătoare pentru a se revărsa apoi asupra caracterelor şi moravurilor", şi în *Legile*, 660 A: „Legiuitorul înţelept va căuta să convingă prin vorbe frumoase şi să laude pe creator, iar dacă nu-l va convinge, îl va constrînge să redea cum se cuvine în ritmuri atitudinile şi în armonii cîntările *(méle)* bărbaţilor neprihăniţi şi viteji, într-un cuvînt buni. *Clinias*: Pe Zeus, străine, ţi se pare că aşa stau lucrurile acum în alte cetăţi? După cîte îmi dau seama cele ce spuneai nu ştiu să se petreacă întocmai decît la noi şi la lacedemonieni. În alte părţi apar mereu lucruri noi în ce priveşte dansurile şi muzica în general, schimbări dictate de preferinţe neorganizate, veşnic în prefacere, şi nu de legi cu caracter permanent, aşa cum povesteşti că se întîmplă în Egipt". Se ştie prea bine că nu numai Platon în *Statul* dădea dovadă de totalitarism, dar chiar democraţia ateniană a vremii sale era în unele sectoare ale ei bîntuită de această stafie care în *Apologie* îmbracă haina *Prosopopeii legilor* în faţa cărora Socrate însuşi, încurcat în iţele aceluiaşi totalitarism, nu se poate absolvi pe sine şi preferă să moară decît să se salveze, deşi o putea face, pentru bunul său renume în tradiţia vechiului căruia voise să-i dea un chip mai uman. Gestul său echivala cu o sinucidere care prin predominanta ei afectivă şi nu raţională vesteşte sfîrşitul clasicismului grec.

[21] Simplicius, *Fizica*, 24, 17: „. . .ἑτέραν τινὰ φύσιν ἄπειρον, ἐξ ἧς ἅπαντας γίνεσθαι τοὺς οὐρανοὺς καὶ τοὺς ἐναὐτοῖς κόσμους, ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσὶς ἐστι τοῖς οὖσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεὼν διδόνται γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν;"

[22] Părerea noastră asupra înţelesului lui *ápeiron* la presocratici se raliază la cea a majorităţii cercetătorilor, şi anume infinit şi nu nedeterminat aşa cum apare sporadic la unii filosofi în sensul că nici o limită nu poate fi stabilită între parte şi parte în cuprinsul întregului. Teofrast atribuia lui Anaximandru mai multe lumi *ápeiroi*, adică infinite sau fără număr, mai degrabă succesive decît coexistente, cum notează G. S. Kirk şi J. E. Raven, *The Presocratic philosophers*, Cambridge, 1963, p. 121 şi urm. W. K. Guthrie, *The History of Greek Philosophy*, Cambridge, 1962, p. 85 afirmă că e greu de crezut că Anaximandru era capabil să realizeze noţiunea de infinit strict spaţial sau cantitativ, deşi după spusele lui Diogene Laertios, II, 2 a fost primul care a construit o sferă ca model al cerurilor. Pe aceeaşi linie de gîndire Paul Tannery, *Pour l'histoire de la science hellène*, Paris, 1930, p. 411 refuză lui Anaximandru conceptul de infinit spaţial pe care i-l atribuie lui Pitagora . . . pentru că era geometru şi un adevărat geometru nu se poate lipsi de atare concept. Monismul transcendental al şcolii eleate a vehiculat şi el conceptul de *ápeiron* cu sensul de infinit reliefat, cît ar fi de straniu, de existenţa unui ultim hotar. Pentru fluctuaţiile acestui concept la eleaţi între număr, spaţiu şi timp a se vedea cu folos expunerea şi comentarea exegezei antebelice ce însoţesc traducerea lui D. M. Pippidi, *Fragmentele eleaţilor*, Bucureşti, 1947. Deşi aproape torturat de natura controversantă a surselor antice, dar susţinut de o bibliografie completă şi adusă la zi privind infinitul la presocratici, L. Sweeney reuşeşte să schiţeze complexitatea şi dificultăţile inerente ale subiectului, înfăţişînd toate datele problemei în lucrarea sa *Infinity in the Presocratics: a bibliographycal and philosophical study*, Haga, 1972. Vezi, de asemenea, S. şi C. Noica, *Fragmentele presocraticilor*, Iaşi, 1974, p. 126–132.

[23] M. Gramatopol, *Moira, mythos, drama*, Bucureşti, 1969, p. 52.

[24] Aristotel, *Metafizica*, A 5, 985 b, 23: „οἱ δ'ἀριθμοὶ πάσης τῆς φύσεως πρῶτοι, τὰ τῶν ἀριθμῶν στοιχεῖα τῶν ὄντων. στοιχεῖα πάντων ὑπέλαβον εἶναι, καὶ τὸν ὅλον οὐρανὸν ἁρμονίαν εἶναι καὶ ἀριθμόν"

[25] Stobeus, IV, 1, 40 H; fragment D 4, Diels: „ἡ μεν τάξις καὶ συμμετρὶα καλὰ καὶ σύμφορα, ἡ δὲ ἀταξία καὶ ἀσυμμετρία αἰσχρὰ τε καὶ ἀσύμφορα" /„Ordinea şi măsura sînt frumoase şi folositoare, dezordinea şi disproporţia sînt urîte şi păgubitoare"/.

[26] *Contra învăţaţilor*, VII, 106.

[27] Poate în sensul ideii, de tradiţie orientală, că microcosmosul este oglinda macrocosmosului. Aurelius Augustinus, întemeietorul psihologismului în estetică, este cel dintîi care afirmă că fiecare individ îşi are propriul său ritm interior şi că opera de artă este funcţie a acestuia *(Despre muzică*, VI, 2,2–5).

[28] G. S. Kirk, *Heraclitus, the cosmic fragments*, Cambridge, 1954, 54(47 B): „ἁρμονία ἀφανὴς φανερῆς κρείττων",, la Hipolit, *Combaterea ereziilor*, IX g; fragment B 54, Diels.

[29] Gisela Richter, *Kouroi*, Londra, 1960.

[30] L. D. Caskey, *Geometry of Greek Vases*, Boston, 1922. Este interesant de constatat că estetica Renaşterii va sesiza şi dezvolta ideea platonică a clasificării artelor în *ctetice* şi *poietice*, mergînd pe linia imitării realităţii ideale. Nicolaus Cusanus vedea în forma vaselor şi a tuturor obiectelor ce nu au un model natural exemplul tipic al unei atari imitaţii, vezi *Mărginitul*/ Idiota de mente/, cap. II (Opere complete, 1937, p. 51): „Sculptorul sau pictorul îşi trag modelele din lucrurile pe care vor să le imite, dar nu şi eu care din lemne scot linguri, cupe şi oale. Nu imit forma nici unui lucru natural. Formele lingurilor şi ale oalelor sînt realizate doar de arta omenească. În consecinţă, arta mea este mai mult creatoare decît imitatoare a formelor naturale şi prin aceasta mai asemănătoare artei infinite".

[31] *Die Darstellung der Menschen in den älteren griechischen Kunst*, Strassburg, 1899.

[32] *Vom Sinn der griechischen Standbilder*, Berlin, 1940.

[33] *Charles Baudelaire o Julius Lange*, în *Storicitá dell'arte classica*, Florenţa, 1943, p. 254–256; idem, *Frontalitá*. în *E.A.A.* vol. III, 1960, p. 742–744.

[34] *Scultura greca dalle origini al quatro secolo*, vol. I, Milano, 1961, p. 25–28.

[35] Alessandro della Seta, *La genesi dello scorcio nell'arte greca*, în *Memorie della Reale Accademia dei Lincei, classe di scienze morali, storiche e filologiche*, seria V, vol. XII, fasc. III, Roma, 1906, p. 152, nota 4:" mi sono talvolta domandato se il sorriso delle statue arcaiché greche, sorriso certamente intenzionale (cf. Julius Lange, *Die Darst. der Menschen. . .*, p. 48–49) non sia d'altro lato un adattamento a questo arcuamento delle labbra, cioè se l'artista non si sia deciso a rappresentare il sorriso appunto perchè aveva gia nella veduta di prospetto del volto questo arcuamento delle labbra dovuto alla riduzione alla seconda dimensione".

[36] Mihai Gramatopol, *op. cit.*, p. 142–143.

[37] Pentru o schiţă mai recentă a problematicii, cf. Vasile Florescu, *Retorica şi neoretorica*, Bucureşti, 1973, p. 28–29.

[38] Trecerea de la paradigma *poietică* la cea *estetică* este şi rezultatul unei schimbări de optică asupra universului însuşi, de la imobilismul monadic eleat la epoca sofiştilor, a lui Socrate şi Platon. Structurarea volumelor în plastica arhaică are la bază aceeaşi concepţie a numărului şi a sferei infinite şi perfecte ca şi pitagorismul şi eleatismul secolului VI î.e.n. Liniile de forţă ale unui *kouros* arhaic exprimă proporţionalitatea şi echilibrul universului infinit, dar imobil, în sensul că nu e alterat de devenirea lucrurilor. Imobilismul nu exclude această devenire dar nu o priveşte ca scop ultim al universului. Filosofia socratică şi post socratică situează pe prim plan devenirea, dînd cosmosului o semnificaţie teleologică. Stilul sever şi clasicismul traduc fidel această nouă orientare a gîndirii, volumele corpului uman manifestînd acum, prin fracţionarea lor, posibilitatea mişcării nesurprinsă încă în *act*, aşa cum o va înregistra sfîrşitul clasicismului şi exuberanţa tridimensionalităţii în epoca elenistică.

[39] *Meander*, XIII, Varşovia, 1958, apud W. Tatarkiewicz, *op. cit.*

[40] *The geometry and optics of the ancients*, Londra, 1878.

[41] F. C. Penrose, *An investigation of the principles of athenian architecture*, Londra, 1851; G. Hauck, *Subjective perspective of the horizontal curves of the doric style*, Londra, 1879; G. Giovannoni, *La curvatura delle linee nel tempio d'Ercole a Cori*, Roma, 1908; W. H. Goodyear, *Greek refinements*, Londra, 1912. Pentru relaţia iluzia optică-spaţiu a se vedea şi micul dar densul eseu al lui Adrian Gheorghiu, *Space, geometry, architecture*, în *R.R.H.A.*, vol. VII, 1970, p. 43–49.

[42] Mihai Gramatopol, *Quelques considérations sur l'art monétaire de la Grande Grèce et de la Sicile*, în *R.R.H.A.*., IX, 1, 1972, p. 8–9.

[43] Idem, *Un médaillon de type thessalien dans le Musée d'Archéologie de Constantza*, în *Hommages à Marcel Renard*, Bruxelles, 1969, vol. III, p. 264–271, vezi mai jos p. 72–78.

[44] Erwin Panofsky, *Renaştere şi renaşteri în arta occidentală*, Bucureşti, 1974, trad. Sorin Mărculescu, cap. II, p. 78.

[45] Roland Martin, *L'urbanisme dans la Grèce antique*, ed. a II-a, Paris, 1974, p. 289–307 pare a nu fi de acord cu existenţa unui model oriental al planului ortogonal şi nici cu atestările acestuia în Ionia arhaică, întemeindu-şi rezerva pe constatările lui E. Akurgal, *Die Kunst Anatoliens*, Berlin, 1961, p. 8–20 şi îndoindu-se de existenţa vreunui plan de sistematizare chiar în sec. VIII–VII î.e.n. la care se gîndeşte A. Giuliano, *Urbanistica delle città greche*, Milano, 1966, p. 38–40.

[46] G. Bean, *Turkey beyond the Meander*, Londra, 1971.

[47] R. Bianchi-Bandinelli, *Rome, la fin de l'art antique. L'art de l'empire romain de Septime Sevère à Theodose I-er*, Paris, 1970, p. 311–313.

[48] Radu Florescu, *Adamclisi*, Bucureşti, 1973, p. 13 şi textul explicativ al planşei nr. 16.

[49] De fapt al unui membru al şcolii heraclitice, la Hipocrate, *Despre hrană*, I, 11: „Οἱ δὲ ἄνθρωποι, ἐκ τῶν φανερῶν τὰ ἀφανέα σκέπτεσθαι οὐκ ἐπίσταναι τέχνῃσι γὰρ χρεόμενοι ὁμοιῃσιν ἀνθρωπίνῃ φύσει γιγνώσκοσιν"

COORDONATE ŞI RELAŢII ALE MOTIVULUI ANIMALIER. O POSIBILĂ METODOLOGIE A ARTEI TRACO-DACILOR ŞI A CONTEXTULUI EI

Am reliefat în capitolul precedent cîteva din servituțile paradigmelor exegetice tradiționale. Unele dintre ele sînt datorate carențelor în cunoașterea globală a materialului la care se referă cercetarea, chiar dacă aceasta are drept obiectiv o *facies* zonală limitată a unei foarte largi categorii. Paginile de mai jos se referă tocmai la una din problemele importante ale istoriei Daciei preromane, și anume la arta traco-dacică, încercînd să definească și să stabilească o metodologie cît mai adecvată studierii ei nuanțate în contextul amplu al motivului animalier și în cel particular al artei carpato-balcanice.

Este meritul lui Rostovtzeff de a fi recunoscut că în afara studiilor de istorie și arheologie referitoare la atît de bogata artă a stepelor eurasiatice, o metodă de cercetare estetică a acestui material se cere stabilită ca o firească abordare logică a unui vast repertoriu de forme, de influențe, de creații originale răspîndite pe cuprinsul unei imense arii geografice și pe răstimpul mai multor secole. Este îndoit meritul său prin aceea că socotea pe Alois Riegl drept singurul în stare de a fi putut da o astfel de epocală sinteză, regretînd că moartea prematură a esteticianului și istoricului de artă lăsase în cartoane schițele unei stilistici a artei „barbare". Perspicacitatea și deschiderea marelui istoric se vădeau o dată mai mult în aprecierea metodologiei școlii vieneze în deceniul al doilea al secolului nostru, cînd ecourile ei în posteritate ca și în contemporaneitate erau practic inexistente, dacă nu chiar ostile. Cartea ce ar fi trebuit să o scrie Riegl a rămas pînă astăzi un deziderat al specialiștilor și o pată albă în cunoașterea noastră asupra artei acelei lumi situate la nordul marii centuri a civilizațiilor istorice care, abstracție făcînd de interpretarea eronată a lui Josef Strzygowski (*Altai-Iran*, 1919), se întindea din China pînă la Coloanele lui Hercule, limitînd spre sud zona euroasiatică, exclusiv continentală în structurarea formelor ei artistice.

Astăzi ne vine mai ușor să cercetăm arta „barbară" pentru că trăim într-o epocă în care au fost descoperite valorile abstractului și ale informalului și sîntem, spre deosebire de generațiile precedente, ieșiți în mai mare măsură de sub rigorile canoanelor și organicității artei grecești [1] prin ochiul cărora au privit specialiștii înaintași fenomenul artistic negrecesc, european și asiatic. Însăși orientalizarea în arta mediteraneană a fost considerată drept o completare normală în geneza artei grecești.

A aborda însă numai o zonă restrînsă a vastului context eurasiatic, a-i face acesteia istoria, tipologia, gramatica formelor şi a stilului în mod independent, necorelat cu întreaga magmă a cărei parte este, în năzuinţa deşartă de a desprinde astfel valorile ei specifice, deosebitoare, este o vanitate care frizează diletantismul sau obstinaţia. Tendinţa arheologiei preistorice de a vedea, fără vreun indiciu cert, în spatele fenomenelor de cultură materială şi artistică identitatea producătorilor şi în migraţia formelor, migraţia seminţiilor şi nu circulaţia produselor (mai rar ceramica), fără a cerceta necropolele, elocvente în mai mare măsură decît chiar aşezările, înseamnă ignorarea fenomenului aculturaţiei şi a stereotipiei relative a oricărei producţii artizanale [2] (vezi postfaţa).

În această imensă zonă artistică ce se întinde de la Pacific, prin Asia, Europa răsăriteană, centrală şi vestică, pînă la Atlantic, zeci de seminţii au prelucrat, din Hallstatt pînă la începutul erei noastre, un motiv de predilecţie: animalul (limitările cronologice sînt justificate de prefacerile marilor imperii asiatice, cît şi de spargerea unităţii bronzului european, pe de o parte, de pătrunderea Romei în Asia, în nordul Pontului şi la Atlantic, pe de alta).

Artă animalieră, stil animalier sau motiv animalier? Primii doi termeni sînt folosiţi, şi, mai adesea cel de al doilea.

Dacă în chestiunea care ne preocupă, stilul îl înţelegem definit de curent şi de moment, atunci vastului repertoriu artistic pe care îl avem în vedere îi putem da numele de *motiv animalier*, acesta implicînd mai multe stiluri în funcţie de *curentul* influenţelor, de *momentele* dezvoltărilor sale şi de *spaţiul* geografic în care se manifestă eteronomia sa. Denumirea de artă animalieră e susceptibilă de confuzii, lăsînd să se încetăţenească ideea eronată că scopul ei ar fi redarea animalului. Într-o astfel de accepţiune eteronomia acestei arte ar fi un nonsens. Termenul de *motiv animalier* subliniază însă acea realitate specifică acestuia, prin care animalul constituie doar un limbaj şi nu un scop în sine, o serie de simboluri artistice într-o schemă largă şi diversă.

Este necesară şi posibilă o estetică a motivului animalier eurasiatic? Răspunsul afirmativ se impune. Este posibilă pentru că dispunem, pe de o parte, de mari repertorii de materiale, de publicaţii de săpături, de cercetări recente ale specialiştilor sovietici, români, bulgari şi unguri referitoare la teritoriile lor naţionale, ca să nu mai vorbim de lucrările de sinteză despre arta celtică printre care cea a lui Paul Jacobsthal [3], atît de bogată în idei încă nefructificate.

Este necesară această estetică pentru că nevoia celui mai mare factor comun şi a celui mai mic multiplu sînt cele două coordonate ale sintezei, ca formă superioară de cunoaştere. Depistarea liniară a influenţelor, a filiaţiilor e de multe ori riscantă, neconcludentă, lăsînd neexplicate identităţi formale din zone geografice extreme. Arta nu se transmite, cum spunea Bianchi-Bandinelli [4], prin infecţie, ci prin fecundare căutată şi realizată într-o relaţie ideală. O estetică a motivului animalier ar duce la reevaluarea termenului *influenţă* şi la o scădere considerabilă a repertoriilor acestor influenţe. În plus, o astfel de estetică ar fi *une voie royale* către o antropologie culturală, la care

ar concura numeroasele elemente ale gîndirii şi spiritualităţii acelor etnii ce şi-au găsit făgaşul exprimării omenescului prin simbolistica motivului animalier.

Este de la sine înţeles că marea zonă a motivului animalier, extinsă de la Pacific la Atlantic şi care se situează la nordul Orientului antic şi al civilizaţiilor mediteraneene, are în expresia artei sale o notă aparte, distinctivă faţă de motivul animalier al zonei sudice de care, cum se ştie prea bine, este deseori influenţată. Este caducă deosebirea dintre arta populaţiilor de vînători şi cea a etniilor agrare în zona ce avem în vedere, căci ambele forme de procurare a hranei existau în cadrul societăţii tribale, indiferent dacă triburi de vînători sau păstori au stăpînit etnii agrare sau dacă acestea din urmă practicau în mod egal şi vînătoarea. Reminiscenţe ale activităţii de vînătoare apar de pildă la populaţii agrare, cum e cazul capacului de bronz al unei amfore de la Bisenzio, lacul Bolsena, necropola Oleno Bello, datată către 710 î.e.n. (Muzeul de la Villa Giulia).

Important este faptul că motivul animalier eurasiatic are cîteva trăsături comune, legate strîns de constantele sociale ale mediului care îl generează. Vînătorii şi crescătorii de animale sînt cel mai puţin înclinaţi să creeze figuri de monştri, căci în mentalitatea primitivă a lor era important ca animalul omorît să poată retrăi sub aceeaşi formă, iar pe de altă parte să poate fi atras spre vînător prin valoarea magică a unei imagini fidele [5]. Întreaga plastică zoomorfă neolitică a zonei la care ne referim confirmă acest lucru. Apariţia unor monştri animali poate fi pusă în legătură cu contactele acestor populaţii cu zonele sudice de înaintată cultură a marilor imperii agrare, în Asia, şi cu civilizaţiile mediteraneene în Europa.

Vechea experienţă a populaţiilor de vînători se recunoaşte prin obiectivitatea reprezentării plastice şi a interpretării „psihologice" ca să nu mai vorbim de interpretarea anatomică. Aici lucrurile se pot şi mai mult nuanţa. Populaţiile, cum ar fi cele din extremul nord al Asiei cît şi unele triburi scitice, după mărturia lui Herodot, care întrebuinţau animalul în totalitatea lui, folosindu-i scheletul drept material de construcţie sau combustibil, au asupra animalului o viziune în care e integrat şi aspectul său osteologic. Multe obiecte de os ale culturilor eschimose prezintă această particularitate în motivul lor animalier, ca să nu mai vorbim de recunoscutele influenţe scito-siberiene asupra culturilor eschimose Ipiutak *(3/a)*, Okvik etc. [6].

Spuneam că optica artei mediteraneene şi a celei greceşti în special, prin care noi europenii sîntem obişnuiţi a privi fenomenele artistice exterioare ca timp şi spaţiu ariei civilizaţiei noastre, este inadecvată cercetării motivului animalier de care ne ocupăm. Mai mult încă, teorii asupra genezei artei mediteraneene par că-şi pierd aici valabilitatea. Opunîndu-se lui Riegl, Wilhelm Worringer formulează în foarte notoria-i carte din 1908, *Abstraktion und Einfühlung* ideea că stilul geometric ar fi fost de cele mai multe ori propriu popoarelor într-o epocă în care ele se menţineau încă pe o treaptă de cultură relativ inferioară.

Oare motivul animalier eurasiatic să fi cunoscut această fază? Cel puţin pentru stepele Asiei ne îndoim că aceleaşi populaţii care l-au purtat vor fi

avut o etapă artistică geometrică. Dealtfel tectonica acestui motiv vădeşte clar că el nu implică o sorginte geometrică, aşa cum pe bună dreptate un Sophus Müller presupune şi demonstrează o astfel de origine pentru ornamentica animalieră nordică din primul mileniu al erei noastre, care s-a dezvoltat pe căi pur ornamental liniare, fără model natural, dar pe care Rostovtzeff, de pildă, o vedea descinzînd din stilul nord-pontic sarmatic, socotind-o rodul celei mai de seamă contribuţii a sudului Rusiei la arta Europei medievale.

Rostovtzeff, Minns, Borovka şi mulţi alţii au insistat asupra faptului că motivul este caracterizat printr-un *horror vacui*. Fără a da exclusivă valabilitate tezelor lui Gottfried Semper asupra rolului preponderent al materialului în contextul eteronomic al artei, s-a recunoscut de către toţi cercetătorii artei stepelor că materialele care au premers metalelor au fost, în afară de lut, osul şi lemnul şi că s-au păstrat caracteristicile lor de prelucrare chiar în tehnica obiectelor şi podoabelor de metal.

În fapt, care sînt explicaţiile acestui *horror vacui* întîlnit deopotrivă la sciţi, sarmaţi, traci şi celţi? Este el un simptom aidoma spiralei văzută ca reprezentare a întoarcerii în sine, trădînd singurătatea în orizontul vast şi nevoia de spaţiu finit, ca urmare a vieţii într-un spaţiu fără margini [7]? Sau este nevoia de expansiune a decorativului într-un spaţiu artistic fatalmente limitat, acela al obiectului plan de mici dimensiuni ce trebuia să împodobească o armă, un veşmînt, un harnaşament şi care se putea transporta uşor, ascunde şi păstra mai lesne? Credem că amîndouă deopotrivă; în plus, decorarea unor astfel de obiecte plane îmbrăca totodată şi caracterul unei ideograme. Zootaxiile simbolice sînt fără îndoială decorative. Desigur, de sorginte asiro-persană, ele exprimă la sciţi, de pildă, o formă dualistă a unui sistem de gîndire mitic. Căutarea ordinii (taxinomie) în dezordinea lumii înconjurătoare este pentru gîndirea primitivă prilejul unei mitologii bazate pe perechi de opoziţii concrete. De aici, în mitologiile acestor popoare şi mai ales în universul lor imagistic, instabilitatea triadelor şi revenirea către diadele mai vechi, de multe ori exprimate într-o singură reprezentare cu atribute duble, sugerînd un dublu *numen*. Acel εἶδος πολύγιον înseamnă la animale intensificarea puterii lor prin reduplicarea corpului sau a unei părţi a acestuia. *(3/b)*.

Decorativismul plan al motivului animalier are cu totul alte legi şi alt substrat decît cel greco-mediteranean, aplicat unei suprafeţe curbe. Decoraţia vaselor celtice de metal e în sine o nereuşită căci porneşte de la concepţia plană a decorului. Numai o decoraţie cu finalitate arhitectonică (vasul este o formă elementară şi redusă a unei concepţii arhitectonice) poate admite repetabilitatea motivului, fluenţa lui, ritmul şi poate fi mai lesne evocatoare a ideilor de spaţiu sau timp ale unei culturi.

Pe cînd motivul animalier ce ne preocupă exprimă într-un spaţiu limitat prin însăşi natura lui, ritmul care rezultă dintr-o desfăşurare pe un suport tridimensional. El îmbracă am zice un aspect static, este repliat asupra lui însuşi, se declanşează prin contemplarea obiectului ca o incantaţie repetabilă la nesfîrşit.

Motivul reprezentat nu se sfîrşeşte odată cu conturul organic, ci orice linie marginală e dezvoltată, întoarsă, reîntoarsă parcă pentru a sugera un univers în sine. Coarnele cerbului se termină cu capete de păsări, membrele posterioare ale animalului se dezvoltă în cine ştie ce figurări, suprafeţele corpului unui animal devin cîmpuri de reprezentare a altor animale şi aceasta numai pentru a sugera un univers complex într-un cadru restrîns, eliminînd în acelaşi timp din reprezentare ideea de spaţiu. Trebuie, cred, deosebită această proliferare a formelor de intenţia propriu-zisă de a crea monştri, reprezentări care în general stau sub influenţa puternicelor arte ale sudului. În lumea celtică spirala sau dubla spirală în *S* este interpretarea geometrică a unei torsiuni animale, căci, alături de Jacobsthal, cred că dacă celţii nu ar fi preluat din repertoriul mediteranean şi oriental, prin filieră nord-italică, spirala ca element ornamental, şi-ar fi exprimat *Kunstwollen*-ul acestei decoraţiuni în limbajul motivului animalier.

O artă a decorării obiectului mărunt şi în general perisabil, o artă esenţialmente atectonică (a se vedea, *3/c*, lipsa ideii de spaţiu în ornamentarea cortului de fetru de la Pazyryk) refuză ideea tridimensionalităţii chiar atunci cînd se aplică suprafeţelor unor volume. În acest sens sînt interesante tatuajele din mormintele de la Pazyryk unde rotundul braţului decorat nu are nici o importanţă în compunerea desenului încorporat pielii. *(2/c)*

Orice detaliu de referinţă la un punct al spaţiului, orice atitudine sau indiciu al animalului care să presupună o raportare la o linie de fugă sînt excluse. De aceea reprezentările sînt parcă suspendate în vid, iar fantastica energie vitală a animalelor pare lipsită de sens. Fie că sînt redate cu copitele atîrnînde, fie că apar în galop volant, *cabré flechi* (ghemuit) sau *cabré allongé* (înălţat), toate aceste atitudini sînt în fapt ireale şi ele recuză ideea de spaţiu. Dar în acelaşi timp sînt şi dovezi ale unui mod de gîndire pe o anumită treaptă de evoluţie a mentalităţii primitive şi a rudimentelor artistice, iar acest loc comun nu trebuie privit ca o influenţă cu certă origine şi rază de propagare dintre cele mai vaste [8].

O altă caracteristică a motivului animalier este evoluţia sa către vegetal. Ca de obicei şi în această chestiune s-a văzut o influenţă a puternicelor civilizaţii ale zonei sudice, începînd cu China şi mergînd pînă la Mediterana. Dovada peremptorie a faptului că lucrurile nu stau astfel este însăşi torsionarea animalelor, acromegalia polimorfă a cornutelor şi răpitoarelor care vizează ornamentica vegetalului. De la Pazyryk pînă în Occidentul celtic european tendinţa către vegetal a motivului animalier face factor comun. Sînt de alăturat în acest sens aplicaţiile în piele decupată (traforată) de pe sarcofagul de lemn de la Pazyryk 1 *(3/d)* bronzului Hauviné din lumea celtică. Aşa cum precizează Jacobsthal [9], nu este vorba de o lipire factice a vegetalului de motivul animalier, ci de o sudură profundă, spune el; credem însă că e mai degrabă vorba de dovada de maturitate a unei arte ajunse în plină înflorire, vădind o deosebită vigoare atunci cînd trece peste limitele ei obiective pentru a aborda cu vechile-i mijloace o lume nouă al cărei orizont îl căuta şi pe care acum reuşeşte să-l deschidă. Este în fond evoluţia de la imanenţă la transcendenţă pe planul acelei viziuni artizanale ce defineşte motivul animalier.

Nu vom stărui, din raţiuni de spaţiu, asupra unor aspecte colaterale cum ar fi confesionalismul motivului animalier şi pseudoantropomorfismul acestuia (Jacobsthal spunea de pildă despre celţi că au creat masca umană aidoma chipului unui animal), dar vom găsi ceva mai jos măcar un scurt răgaz pentru a enunţa o problemă esenţială a artei „barbare", respingerea antropomorfismului grec.

O atenţie deosebită trebuie să i se dea, în contextul mai larg al artei „barbare", anistorismului motivului animalier. Este o chestiune de principiu, fără de care nu putem aborda estetica acestui motiv. Sîntem deseori tentaţi să procedăm la cronologizări relative, pe temeiuri stilistice, în lipsa unor ferme criterii istorice sau arheologice, cum ar fi printre cele din urmă ceramica greacă.

Este bine ştiut de la clasicii exegeţi ai motivului animalier că, în afara influenţelor artistice ale marilor imperii asiatice, arta greacă a pus şi ea o indelebilă pecete asupra unei întregi categorii de obiecte artistice din nordul Pontului Euxin. Vase şi bijuterii, printre care pectoralul de la Tolstaia Moghila *(4/a)*, familiare specialiştilor, sînt de cele mai multe ori cele mai reprezentative exemplare ale orfevrăriei greceşti. Nimănui nu-i mai trece prin gînd să numească astăzi aceste obiecte mărturii ale artei scitice, după cum nimeni nu va spune cu seriozitate că tezaurul de la Panaghiurişte *(2/d)* sau fresca mormîntului tracic de la Kazanlîk *(5/a)* sînt realizări de prestigiu ale artei tracilor (nu ştiu încă dacă sîntem în egală măsură îndreptăţiţi a vorbi despre o artă *tracică* aşa cum ne exprimăm despre o artă scitică în sensul în care exista o artă deja formată înaintea contactului cu influenţele sudice).

Fără îndoială că operele marilor meşteri bijutieri şi toreuţi greci au fost imitate în perioada scitică tîrzie, mai bine zis motive disparate ale acestor opere, astfel încît acţiunea de corupere, de barbarizare a motivelor elenice pare de la un anumit moment continuă. Procesului să-i spunem involutiv, de la organicitate la abstracţiune, i se poate găsi o scară cronologică bazată pe repere stilistice. Dar nu propriu-zis despre această categorie artistică este vorba, deşi şi ea se înscrie în sfera valorii estetice a noţiunii de anistoric, ci în primul rînd de motivul animalier scitic pur. Acesta şi spiritul său, care de fapt continuă să existe şi după receptarea influenţelor sudice, sînt o manifestare evidentă a unei spiritualităţi anistorice. Un prim rînd de argumente sînt deja cele exprimate, absenţa ideii de spaţiu şi de aici a celei de timp, strîns legate şi în gîndirea mitică, precum şi în practicile şamanice pe care toate etniile primitive le cunoşteau. Un alt argument, *a posteriori*, este faptul că motivul animalier scitic nu a supravieţuit, pentru că această „artă" s-a refuzat în mod obstinat temporalului.

Să ne amintim de acei sciţi (printre care vestitul Anacharsis, Herodot, IV, 76) pedepsiţi de ai lor pentru că încercaseră să adopte *habitus*-ul unei alte lumi, al celei greceşti bunăoară, orînduită de logica spaţiului şi a timpului. „Arta barbară" a supravieţuit şi a intrat în geneza civilizaţiei europene, numai în măsura în care a valorificat contactul cu lumea greacă. Această receptare nu înseamnă un proces liniar cu sens unic. Este vorba de o preluare creatoare

în care se înregistrează în unele domenii adevărate respingeri, cum ar fi de pildă în cel al antropomorfismului grec nefundamentat la aceste etnii nonelenice de o îndelungată şi veritabilă *paideie* care l-a desăvîrşit în locurile sale de baştină [10].

Înţelegem printr-o artă anistorică arta care se dezvoltă în cadrul unei societăţi tribale sau la un nivel artizanal comun mai multor etnii. Piesele purtătoare ale motivului animalier erau într-o măsură însemnată (deseori prin metalul preţios în care sînt lucrate) destinate aristocraţiei tribale care, ca orice elită, era nu numai deschisă „influenţelor" dar şi receptivă faţă de preluări tematice în care elecţiunea afectivă sporea o dată mai mult caracterul nediferenţiat din punct de vedere cronologic, deci anistoric, al unor atari preluări. O societate organizată în stat poate avea sau nu o artă proprie, ea poate împrumuta o artă străină şi chiar în acest fel, după specificul său, să se armonizeze temporal cu contextul mai amplu al civilizaţiei în cadrul căreia evoluează.

Nu cred că trebuie pus semnul egalităţii între vechimea unei arte şi istorismul său. Sînt două probleme distincte. Geneza şi evoluţia unui motiv sau ale unui stil în cadrul unei arte anistorice sînt fenomene care pot duce la mari rafinamente, cum este cazul motivului animalier eurasiatic. Acestei evoluţii nu i se pot stabili corespondenţe altele decît în măiestria de a exprima şi a descoperi aspecte inedite ale spiritualităţii, căci arta anistorică este prin excelenţă o artă a cunoaşterii şi implicit instrument de prim ordin şi ideal al acelei antropologii culturale, graţie căreia ne putem apropia mai mult şi mai intim de aceste etnii.

Într-o societate organizată în stat, în mod fatal, arta se desprinde de ştiinţă sau de ceea ce se poate numi un rudiment de ştiinţă. Sociologia, atît de sceptic privită *illo tempore* de unii istorici, cum ar fi un Henri Berr [11], ne-a demonstrat valabilitatea universală a unei legi, aceea a sincronismelor istorice, teorie care-şi leagă numele de cel al lui Gabriel de Tarde.[12]

Evoluţia şi transmiterea motivelor în culturile istorice constituie principalul obiectiv al istoriei artei. Într-un astfel de context evoluţia artistică sau istorismul artei rimează cu dezvoltările spiritualităţii şi deopotrivă cu cele sociale. Altfel stau însă lucrurile în culturile primitive. Aici permanenţa unui motiv poate fi foarte mare. El poate coexista cu altele mai noi, iar împrumuturile din culturile artistice istorice sînt selective şi nu întotdeauna se înşiruie ordonat pe o scară temporală. Motivul animalier scitic, de pildă, a preferat repertoriul asiro-persan chiar după ce arta ionică îşi croise drum către nordul Pontului.

În lumea celtică predilecţia pentru motive sudice mai vechi merge pînă acolo încît se retraduc în limbajul acestora unele influenţe ulterioare, ceea ce l-a îndreptăţit pe Jacobsthal să formuleze un fel de „crez negativ" faţă de ceea ce îndeobşte se gîndea despre o artă „barbară" şi despre cea celtică în special[13].

Cele de mai sus nu exclud însă o periodizare în mare, dar ne fac mai precauţi în încercările de a stabili o cronologie absolută atunci cînd nu avem criterii externe ferme.

A crede că această artă „barbară" anistorică are ca unic stimul iniţial al manifestărilor sale existenţa „unor comenzi princiare" înseamnă a simplifica într-atît problema încît o reducem la explicarea unor tezaure cu piese de lux. Dar motivul animalier există în plastica de os, lemn şi lut înainte de a decora obiectele de bronz şi de metale preţioase.

Ideea „comenzilor princiare" implică pe cea a identificării, prin analogii formale şi de execuţie, a unor ateliere cărora li se solicitau aceste produse. Privit ca o „artă eteroclită" motivul animalier oferă desigur multiple prilejuri de a clasa piesele ce-i aparţin după detalii de formă care nu sînt în esenţă decît soluţii artizanale, comune unor arii întinse. Tocmai combinarea lor fără alegere pledează contra existenţei atelierelor ca centre de difuziune a pieselor şi a motivelor. Vreau să subliniez o dată mai mult că resping doar ideea atelierelor ca centre de iradiere a motivelor şi soluţiilor artizanale şi nu a atelierelor ca loc de „făurire" a obiectelor de metal. Sînt două accepţiuni distincte ale aceleiaşi noţiuni. Şi în acest caz optica greacă asupra unor realităţi neelenice se dovedeşte a fi fost prevalentă. O încercare de sistematizare a materialului toreutic traco-getic de pe teritoriul României în contextul mai larg al pieselor asemănătoare descoperite la sudul Dunării, operează cu metoda clasificării pe ateliere a ceramicii greceşti pictate[14], invitînd la a se da curs tentativei lui Hubert Schmidt care încercase să clasifice „arta scitică" pe zone, în funcţie de stabilirea unor ateliere locale.

Descoperirea unor matriţe în sudul U.R.S.S., în Bulgaria (vestita matriţă de la Garcinovo — 3/e — care cel puţin nouă ne pare a sugera tangenţe cu un mediu artistic extrem oriental), a alteia la Pîrjoaia[15] de certă factură scitică, pentru a da doar cîteva exemple, atestă circulaţia unor motive prin intermediul stanţelor, fără a presupune neapărat prezenţa fizică a unor etnii[16], cu toate că prezenţa intermitentă a sciţilor la Dunărea de Jos nu poate fi în nici un caz infirmată.

În mediu celtic Jacobsthal observase acelaşi fenomen[17], subliniind poziţia particulară a multor obiecte, care se sustrag atribuirii unor şcoli sau meşteri, precum şi cazul invers, cînd obiecte care în mod cert nu au fost produse de acelaşi meşter sau atelier, reprezintă un tip unic. Identităţile la mari distanţe (cum e cazul produselor de metal de mici dimensiuni din sec. I î.e.n., care apar în *oppida* în Franţa, Bavaria sau Boemia) nu sînt rezultatul difuziunii dintr-un atelier central în regiuni îndepărtate, ci a manufacturării pe loc în diverse *oppida* cu ajutorul unor stanţe identice. Acelaşi lucru, subliniază Jacobsthal, se petrecea în Europa chiar cu trei sute de ani în urmă.

Arheologiei clasice îi este familiară circulaţia tiparelor de lut pentru statuete, pe lîngă importul de piese finisate şi producţia de tipuri locale.

Pe întinsa zonă a motivului animalier am putut observa un fapt de esenţă şi anume că în afara unei iconografii cu caracter antropomorfic programatic, de cele mai multe ori de influenţă greacă (directă sau filtrată ca în cazul mediului celtic), există pe unele piese o imagistică *ad-hoc* — de pildă ritonul de la Merdjani *(6/a)*, coiful *(49/c)* şi cnemidele de la Agighiol, coifurile de la Băiceni *(7/a)*, Coţofeneşti *(49/b)* şi Detroit *(7/b)*, ritonul de la Poroina *(6/b, c)* etc. — care traduce credinţe şi rituri locale, imagistică a cărei crea-

tivitate spontană este evidentă şi care arată cît s-a asimilat în fapt din repertoriul şi tehnica reprezentării artistice greceşti.

În fine, există a treia categorie, aceea foarte bogată a aplicelor *(9/a-c)* unde drumul e larg deschis imaginaţiei artizanale. Fiecare meşter făurar, pornind de la un anumit model putea să creeze şi să înfrumuseţeze după bunu-i plac motivul de la care plecase. Arta populară este într-o măsură o artă anistorică, cu o specificitate etnică mult mai riguroasă. Putem spune că motivul animalier îmbracă la nivelul unei anumite categorii de obiecte cum ar fi aplicele, caracterul artizanal şi creativ anistoric al unei arte populare căreia i-ar lipsi predominanţa etnică. Deci chestiunea atelierelor, sub raportul difuziunii motivelor ar trebui să se pună în termenii mai sus discutaţi.

*

După ce am încercat să schiţez cadrul teoretic general al metodologiei motivului animalier, rămîn a fi expuse desfăşurarea geografică a acestuia, interferenţele cu vectorii influenţelor sudice, precum şi eventuala difuziune a rezultatelor acestor interferenţe, cu alte cuvinte influenţele de gradul doi, pentru ca apoi să discut locul artei traco-dacilor în marele context al motivului animalier, coordonatele şi relaţiile acestui important sector al ansamblului.

Karl Jettmar a reuşit să dea o sinteză a înlănţuirilor motivului animalier din stepele Asiei extrem-orientale pînă în Europa centrală, pe baza cercetărilor arheologice de pînă la apariţia cărţii sale[18]. Cred că schema sa este în acelaşi timp cuprinzătoare şi logică.

Cel mai vechi motiv animalier al bronzurilor din Ordos datează din mileniul II î.e.n. şi este de pus în legătură cu vechile culturi chineze. Evoluţia e întreruptă în mileniul I î.e.n. pentru ca motivul să reapară în sec. VIII-VII î.e.n. *(8/a)*. Odată cu migraţiunile sarmatice către China şi cu influenţele lor asupra artei chineze, bronzurile din Ordos înregistrează şi ele aceste influenţe cu atît mai mult cu cît din sec. III î.e.n. zona devine parte integrantă a statului Hsiung-un. Se pare că motivul animalier al bronzurilor din Ordos rămîne limitat la zona formării şi evoluţiei sale, căci stăpînirea unor populaţii turco-mongole a întrerupt pe la începutul erei noastre această veche cultură materială.

În vremea culturilor Afanasevo şi Andronovo (sf. milen. II î.e.n.) motivul animalier al regiunii Minusinsk e foarte redus. Pe la anul 1000, populaţii tibetane şi de factură nord-chineză propagă un motiv animalier pe obiecte de uz comun (cultura Karasuk). Cu începere din sec. VI î.e.n. perioada Tagar *(2/b)* e caracterizată de etnii europoide care dezvoltă motivul animalier sub serioase impulsuri occidentale ponto-scitice şi meridionale (Shaka) pînă la forme asemănătoare celui scitic şi destul de viguroase pentru a iradia în zona Ordos, în Altai şi spre vest, asupra culturii Ananino.

Arta şi bogăţia triburilor din Altai e binecunoscută. Graţie aurului siberian pe care îl trimiteau către sud-vest (ştim că în epoca elenistică Bactria era un important loc de tranzit al preţiosului metal către lumea greacă), o mulţime de produse de lux, în special ţesături, vin din regiunile sudice şi vestice. Geometrismul şi vegetalul decoraţiei acestora coexistă cu motivul animalier

asiatic. Propensiunea către vegetal a motivului animalier nu pare însă să rezulte din vecinătatea cu decoraţia vegetală a obiectelor de import. Care au fost raporturile sciţilor cu aceste triburi din Altai (iranieni nomazi stăpînitori ai unor populaţii ce se ocupau cu mineritul şi metalurgia?) nu se ştie astăzi cu preciziune. E sesizant faptul că obiectele găsite în mormintele din zonă au trăsături caracteristice atît vechii arte scitice cît şi celei sarmatice.

La est de Volga mijlocie, o cultură de viguroasă tratare a motivului animalier înfloreşte între sec. VII-III î.e.n. la limita zonei de acţiune a sciţilor, dar, după cum sublinia pe bună dreptate Tallgren, sub directa influenţă artistică a acestora, exercitată prin obiecte de bronz şi apoi de fier importate contra pieilor şi remodelate după tradiţiile religioase locale şi gustul animalier mai vechi, atestat de numeroasele piese de lemn găsite în mlaştinile apropiate ale Uralului. La rîndu-i arta sarmatică îşi are ecoul în cultura Ananino.

Motivul animalier scitic a stat sub influenţa Iranului preahemenid, a Luristanului şi a permanenţelor artistice ale civilizaţiilor mesopotamiene pentru ca apoi arta greacă să se orînduiască într-o categorie aparte a acestui complex.

Faza sauromatică a motivului animalier sarmatic se află sub influenţele complexe ale ambianţei artei stepelor. Rostovtzeff[19], printre alţii, a încercat să demonstreze o viziune sarmatică a motivului animalier nord-pontic bazîndu-se pe apariţia policromiei şi pe centura de la Maikop, piesă esenţială în argumentaţia sa, dar care s-a dovedit în cele din urmă falsă. Policromia aparţine străvechilor vremuri ale Asiei anterioare şi prin influenţe ea apare sporadic şi în arta protoscitică a Rusiei meridionale. În Asia centrală coabitarea policromiei cu motivul animalier precede perioadei sarmatice.

Ajungem acum la teritoriul României şi, de asemenea, la teritoriul Bulgariei. Arta existentă aici era privită de Jacobsthal ca aparţinînd grupului subscitic. În fine, după el, conexiunea cu lumea celtică a aceleiaşi „arte scitice" este tezaurul de la Vettersfelde, din secolul VI î.e.n. *(4/b)*

Care e metodologia ce o propunem? Considerăm motivul animalier ca o constantă de la Pacific la Atlantic. China dinastiei Tchou (1122—250 î.e.n.) a influenţat regiunea Ordos sau, după cum crede Borovka[20], a fost iradiată de motivul animalier scito-siberian? Specialiştii acestor probleme ne vor spune-o poate curînd.

Minusinsk şi Ananino sînt două zone nordice ce în diverse faze primesc şi iradiază influenţe în mai multe direcţii, aşa cum s-a văzut. Altaiul trebuie legat de Iran şi de drumul aurului către Asia anterioară, iar vasta regiune caspică şi nord-pontică de Iran, Transcaucazia şi Ionia.

Arta traco-dacică, cea din zona Balcanilor şi a Carpaţilor, precum şi enclavele traco-getice nord-pontice stau sub directa influenţă a artei greceşti şi a toreuticii acesteia care încă din sec. V î.e.n. devine o artă greco-persană. „Ahemenidismul" propagat de Venedikov pentru traci rimează cu „luristanismul" lui Amandry pentru sciţi. Prezenţa de fapt a unei toreutici ahemenide în Tracia nu e surprinzătoare, dar pentru aceasta nu se poate crede în predominanţa artei persane asupra celei tracice. Aici Grecia şi-a spus cuvîntul în mod direct şi persistent, ceea ce n-a putut face însă în lumea celtică unde

influenţa ei a fost filtrată prin ecranul etrusc şi nord-italic. Dovada cuvîntului hotărîtor al Greciei în regiunea balcano-carpatică e antropomorfismul (nu vorbesc de produsele artei greceşti, ci de marile tezaure traco-getice) care-şi împarte egal reprezentările cu motivul animalier.

Dată fiind vastitatea răspîndirii motivului animalier eurasiatic, a coordonatelor şi relaţiilor lui multiple din care nu am evocat decît un minimum necesar unei viziuni şi nu unei demonstraţii, cred că a reieşit clar că nu poate fi vorba de studiul separat al unei „arte" anistorice considerată şi delimitată etnic şi artistic ca scitică, sarmatică, tracică, getică, celtică etc. şi cu atît mai puţin de investigarea ei pe „ateliere". Viitorul acestor studii depinde de concepţia globală pe care o putem dobîndi. Ea trebuie să fie similară celei unei geometrii în spaţiu şi să cuprindă deopotrivă relaţiile dintre nivelele cronologice şi coordonatele ariilor geografice.

Nu prin urmărirea unor elemente tipice, ci prin stabilirea unor ambianţe tipice vom cunoaşte tema şi variaţiunile, vom stabili legăturile dintre zone precum şi specificitatea zonelor, vom ajunge la o cronologie relativă într-un mediu artistic atemporal şi aceasta în strînsă legătură cu criteriile arheologice.

E o chestiune de concepţie, dar şi o cantitate de muncă enormă pe care însă un ordinator bine programat în lumina principiilor expuse o poate uşor efectua.

Arta traco-dacilor se încadrează în marele context al motivului animalier. În această regiune lucrurile par a fi ceva mai simple sau mai unitare. Influenţa greacă se propagă de la sud spre nord, aşa cum a arătat V. Pârvan (iar în privinţa toreuticii traco-getice, D. Berciu [21]). Influenţa greacă atinge ţinuturile intracarpatice la sf. sec. II î.e.n., astfel că denumirea ce se dă acestor manifestări artistice nu poartă numai un accent etnic, ci subliniază o propagare în spaţiu şi în timp [22]. Kurt Horedt [23], pe baza materialului publicat de Klaus Raddatz [24], a arătat că toreutica şi podoabele dacice din Transilvania se integrează acelei *koiné* elenistice mediteraneene şi prelucrărilor ei în *barbaricum*.

Enclavele getice de la nordul Pontului Euxin au păstrat legătura cu mediul lor cultural, de vreme ce forme atît ceramice (ceaşca dacică) cît şi decoraţii în toreutică (tezaurul de la Mastiughino — *fig. 3; 7/c* — legat de cel de la Peretu şi cel de la Băiceni, de o serie de piese din sudul Rusiei pe care A. Mantzevitch, abstracţie făcînd de tracofilia sa, pare să aibă dreptate, cînd le socoteşte tracice) fac corp comun cu ceea ce cunoaştem în spaţiul balcano-carpatic [25].

Sub aceeaşi predominanţă grecească se bat monede *(11/a)* de triburile tracice de la sud de Haemus (ale deroniţilor), încă din sec. VI î.e.n., iar cu începere de la mijlocul sec. IV î.e.n. apar seriile monetare cu iconografie autohtonă ale geţilor de la nord de Dunăre [26].

Antropomorfismul grec a jucat un rol esenţial şi impactul său cu motivul animalier a fost în defavoarea celui din urmă. O plastică animalieră există în mediul traco-getic pînă în sec. I e.n. (de pildă figurinele ceramice

descoperite de curînd de M. Babeş la Cîrlomăneşti, mai jos, p. 103), dar partida a fost încă de timpuriu cîştigată de curentul sudic grecesc.

Schematizarea figurii umane nu merge pînă la spargerea organicităţii ca în mediul celtic [27], aceasta fiind o caracteristică a artei tracilor şi implicit o dovadă a vigorii iradierii greceşti. Nu ştiu cît putem vorbi de considerabile influenţe scitice; ele trebuie delimitate riguros. Se pare că avem mai degrabă a face cu obiecte de factură scitică a motivului animalier chiar în certe contexte artistice tracice (aplica de la Letinţa — *25/c* —, *Venedikov-Gherasimov* [28], nr. 283). Publicarea tezaurului şi staţiunii de la Stînceşti, Botoşani ne va lămuri, dacă e vorba efectiv de purtători sciţi ai obiectelor scitice descoperite acolo sau dacă ele constituie numai o pradă.

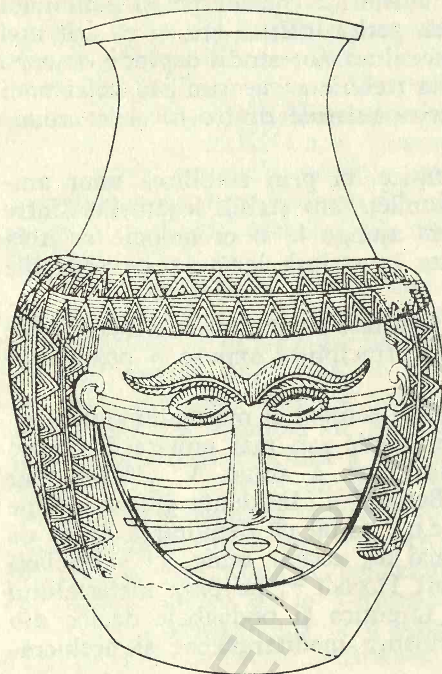


Fig. 3

Ca pe toată întinderea motivului animalier eurasiatic, în afara coordonatelor de influenţă din sud spre nord sau a relaţiilor de circulaţie a elementelor de decoraţie de la est la vest, există mai multe unicate inexplicabile cum ar fi tezaurul de la Vălcitrăn [29] *(10/a)* sau cazanul de la Gundestrup [30] *(fig. 4)*, elocvente asupra peregrinării obiectelor de toreutică în afara „influenţelor" sau a etniilor purtătoare.

De aceea am socotit că noţiunea de stil animalier este subordonată celei de motiv animalier întrucît ea se leagă de nexul influenţelor, de momentele dezvoltărilor lor şi de spaţiul geografic. În ce priveşte regiunea balcano-carpatică, aceste stiluri se propagă numai de la sud spre nord, cu o anumită zonă de interferenţă celto-dacică, vreme de trei secole. Tezaurul de la Galice *(19/b)*, falerele din sudul Rusiei *(19/c; 22/d)*, tezaurul de la Coada Malului etc., marchează stilul ultim al zonei, triumful antropomorfismului (vezi cap. V). La sud de Haemus, în zona de directă iradiere greacă, arta traco-dacilor aproape că nu se manifestă. Monedele rămîn, după părerea noastră, termometrul cel mai sensibil al unor fenomene artistice atît de greu de surprins în desfăşurarea lor.

În încheiere se impun două sublinieri. Anistorismul este o imanenţă a oricărei arte „barbare" şi el nu trebuie socotit incompatibil cu serierea metodologică într-o succesiune temporală exterioară monumentelor unei atare arte.

Arta traco-dacilor îşi defineşte locul ei în motivul animalier prin faptul că stă sub directa influenţă a Greciei şi prin aceea că primind antropomorfismul nu distruge animalierul ca arta stepelor ce se autodesfiinţează astfel şi nici nu dezintegrează acest antropomorfism ca arta celtică ce va avea să supravieţuiască în arta provinciilor occidentale ale Imperiului roman şi apoi în cea a Europei medievale, ci păstrează deopotrivă organicitatea figurii umane şi a profilului animal, schematizîndu-le la maximum şi epuizîndu-se în faţa

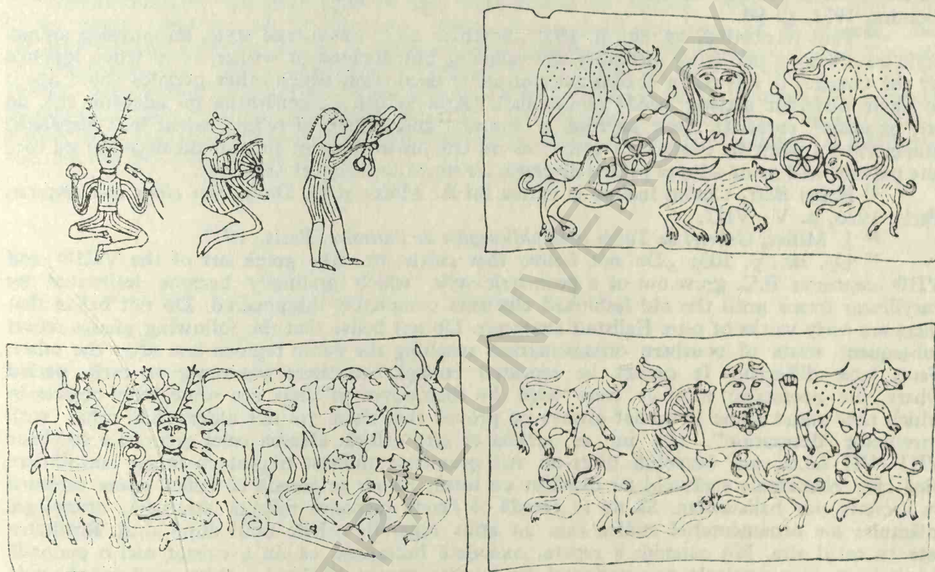


Fig. 4.

unui nou şi viguros aflux al sudului care era arta propagată de puterea economică, militară şi colonizatoare a Romei.

NOTE

[1] R. Bianchi-Bandinelli, *Naissance et dissociation de la koiné hellenistico-romaine*, în *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures periferiques. Huitième congrès d'archéologie classique*, Paris, 1963, 1965, p. 444.

[2] A. M. Tallgren, *Sur la méthode de l'archéologie préhistorique*, în *E.S.A.*, X, 1936, p. 16–24.

[3] *Early celtic art*, Oxford, 1969.

[4] *Op. cit.*, p. 448

[5] Jean Bayet, *Propos sur les monstres*, în vol. *Idéologie et plastique*, Roma, 1974, p. 705.

[6] Hans-Georg Bandi, *Urgeschichte des Eskimosgebietes*, Stuttgart, 1965, traducerea românească, Bucureşti, 1969, p. 171.

[7] Franz Hancar, *Kaukasus-Luristan*, în *E.S.A.*, IX, 1934, p. 47–112.

[8] Salomon Reinach, *La représentation du galop dans l'art ancien et moderne*, în *R.A.*, 39, 1901, p. 1–11; idem, *Un moment oublié de l'art mycénien*, în *B.C.H.*, 21, 1897, p. 515.

[9] *Op. cit.*, p. 52: „What I have in mind is not the use of little leaves or flowers for adorning or stressing articulation points of an animal body, but cases like the Hauviné bronze where the forelegs have assumed the shapes of leaves and form part of a three petalled flower". (Nu mă gîndesc la folosirea micilor frunzulițe sau flori pentru împodobirea sau sublinierea punctelor de articulație ale corpului unui animal, ci la cazuri ca bronzul Hauviné unde membrele anterioare au luat forma unor frunze devenind parte integrantă a unei flori cu trei petale). Francis Klingender, *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages*, Londra, 1971, p. 98.

[10] Paul Jacobsthal, *op. cit.*, p. 163: „Scythian art... was a true style, an eurasian animal style expressing a particular mentality and religion, but doomed to wither away when touched by the Greeks: it was not a flexible instrument of decoration which other peoples could adopt to their different artistic needs and aims". (Arta scitică... constituia un adevărat stil, un stil animalier eurasiatic care exprima o anumită mentalitate şi religie, sortit însă dispariției atunci cînd a venit în contact cu grecii: el nu era un instrument flexibil de decorare pe care alte popoare să-l poată adopta pentru diversele lor nevoi sau scopuri artistice).

[11] Henri Berr, Cuvînt înainte la cartea lui A. Moret şi G. Davy, *Des clans aux empires*, Paris, 1926, p. V–VIII.

[12] J. Millet, *Gabriel de Tarde et la philosophie de l'histoire*, Paris, 1977.

[13] *Op. cit.*, p. 103: „Do not belive that celtic art, like greek art of the VIII[th] and VII[th] centuries B.C. grew out of a geometric style which gradually became infiltrated by curvilinear forms until the old fashioned elements completely disappeared. Do not belive that there are early works of pure Hallstatt character. Do not belive that the following phases reflect subsequent strata of southern ornamentation reaching the celtic regions one after the other. Facts look different. It cannot be repeated enough that there was never an early period where the geometric motives were used by themselves: if there are some early objects in which they stand alone it cannot always be proved that there are not older than other with curvilinear decoration". (Să nu se creadă că arta celtică, aidoma celei greceşti a secolelor VIII–VII î.e.n., s-a dezvoltat dintr-un stil geometric infiltrat treptat cu forme curbiliniare pînă cînd elementele străvechi au dispărut cu totul. Să nu se creadă că există opere timpurii cu caracter pur hallstattian. Să nu se creadă că fazele succesive reflectă straturile cronologic înlănțuite ale ornamentației sudice care au atins regiunile celtice unul după altul. Realitatea este cu totul alta. Nu ostenim a repeta, niciodată îndeajuns, că nu a existat nici o perioadă timpurie în care motivele geometrice să fie folosite pentru ele însele: chiar dacă există unele obiecte arhaice pe care ele figurează singure, nu se poate întotdeauna dovedi că acestea sînt mai vechi decît altele cu ornamentație curbiliniară). În ce priveşte motivele geometrice, autorul ne spune, p. 161: „The Celts not only spontaneously chosed and perpetuated them, but what is more, they retranslated fifthcentury works into that bygone style as is most strikingly shown by comparison of the gold finger ring from Rodenbach with its etruscan model". (Celții nu numai că le alegeau spontan şi le perpetuau, dar, mai mult chiar, retraduceau opere de secol cinci în acel inactual stil geometric aşa cum ne dovedeşte în chip peremptoriu comparația inelului de aur de la Rodenbach cu modelul său etrusc).

[14] P. Alexandrescu, *Un art thraco-gète?*, în *Dacia*, N. S., 18, 1974, p. 273–281.

[15] V. Culică, *O unealtă scitică de orfăurărie la Dunărea de Jos*, în *S.C.I.V.*, 18, 1967, 4, p. 677–685.

[16] M. Gramatopol şi V. Crăciunescu, *Les bijoux antiques de la Collection Marie et Dr. G. Severeanu du Musée d'histoire de la ville de Bucarest*, în *R.R.H.A.*, 4, 1967, p. 137 şi urm., p. 141, nr. 35, pl. V, 2–3. De asemenea, M. Gramatopol, în *R.R.H.A.*, 7, 1970, p. 128–135 precum şi mai jos, cap. V, p. 80.

[17] *Op. cit.*, p. 153.

[18] *Die frühen Steppenvölker*, Baden-Baden, 1963. (*L'art des steppes*, Paris, 1965).

[19] *Iranians and Greeks in South Russia*, Oxford, 1922.

[20] *Scythian art*, Londra, 1928

[21] *Contribution à l'étude de l'art thraco-gète*, Bucureşti, 1974

[22] M. Gramatopol, în *R.R.H.A.*, 7, 1970, p. 128–135.

[23] În *Dacia* N.S., 17, 1973, p. 127–167.

[24] *Die Schatzfunde der Iberischen Halbinsel vom Ende des dritten bis zur Mitte des ersten Jahrhunderts vor Christ. Untersuchungen zur hispanischen Toreutik*, Berlin, 1969.

[25] A se vedea studiile lui A. I. Meliukova, A. P. Mantzevitch, A. N. Scheglov etc. în volumul *Drevnie frakiitzy v severnom pritcèrnomorie*, Moscova, 1969.

[26] M. Gramatopol, *L'art des monnaies gèto-daces*, în *Apulum*, 9, 1971, p. 209–256.

[27] R. Bianchi-Bandinelli, *Organicità e astrazione*, Milano, 1956.

[28] *Trakiiskoto izkustvo*, Sofia, 1973

[29] A se vedea capitolul următor.

[30] Cazanul de la Gundestrup continuă a fi considerat ca o realizare a celţilor, cf. Hans Norling-Christensen, *Aarborger for nordisk oldkyndighed og historie*, 1954, p. 77–100. Nu lipsesc totuşi legăturile ce se fac între acestea şi arta Asiei anterioare, cf. K. Horedt, *Zur Herkunft und Datierung des Kessels von Gundestrup*, în *Jahrbuch der römisches-germanisches Zentral-museum Mainz*, 14, 1967, p. 139 şi urm., precum şi atribuirea lui artei tracilor, cf. T. G. E. Powell, *From Urartu to Gundestrup : the agency of thracian metal-work*, în volumul *The european community in later prehistory : studies in honour of C.F.C. Hawkes*, Londra, 1971. Vezi, mai recent, stadiul problemei la Garrett Olmsted, *The Gundestrup version of Tain Bó Cuailnge*, în *Antiquity*, vol. 50, nr. 198, 1976, p. 95–103.

TRACO-DACII ŞI ORIENTUL

În capitolul precedent am amintit printre acele unicate ce nu se încadrează coordonatelor de influență de la sud spre nord și relațiilor de circulație a elementelor decorative de la est spre vest care caracterizează motivul animalier, tezaurul de la Vălcitrăn alături de cazanul de la Gundestrup și de o altă piesă pe care se mizează des, de proveniență poate chiar extrem-orientală și care în ciuda tuturor eforturilor de autohtonizare nu-și află rezonanța în mediul tracic este vorba de matrița de la Garcinovo [1], descoperită lîngă Șumen, la nord de Haemus, nu foarte departe de Vălcitrăn.

Sînt doar cîteva exemple, de mare însemnătate arheologică și artistică care ne dau o imagine despre peregrinarea obiectelor de toreutică în afara „influențelor" și pe deasupra etniilor purtătoare. Deși acestea sînt databile la mari distanțe în timp (Vălcitrăn în secolele IX—VIII î.e.n., Garcinovo, în secolele V—IV î.e.n., iar Gundestrup — *fig. 4* — în secolele I î.e.n. — I e.n.) ele ilustrează tocmai prin incontingența lor cronologică fenomenul peren și obiectiv al difuziunii unor atari piese în medii istorice și artistice alogene.

Tezaurul de la Vălcitrăn *(10/a)*, prin aspectul său fabulos, prin procedeele de realizare tehnică foarte speciale, cît și prin decorația precisă, elegantă și perfect finisată, alături de destinația practică încă necunoscută a multora din obiectele ce îl alcătuiesc, a constituit, de la descoperirea sa, un continuu semn de întrebare pentru specialiști, unanimi în a recunoaște, pe lîngă unicitatea-i în atîtea privințe, lipsa de adecvare perfectă la mediul istoric și geografic în care a fost găsit. În ciuda lăudabilelor eforturi de a-i depista valențe formale și tehnologice congruente cu epoca și mediul tracic din al cărui pămînt a ieșit, extraordinarul tezaur continuă să ne impresioneze și astăzi prin opulența și enigma pe care o închide. El este însă cu atît mai grăitor asupra istoriei acelor populații de la nordul Egeii și al Balcanilor cărora grecii le spuneau traci și pentru care fîșia de mare ce-i despărțea de Asia, departe de a fi fost un hotar sau o oprelişte, era o punte deasupra căreia s-a trecut într-un sens sau altul, vreme de veacuri, înainte ca Darius să o fi acoperit întîia oară cu vasele ionienilor și aliaților lor.

Din păcate, cercetările arheologice ne pot spune încă foarte puțin despre urmele tracilor în Asia Mică, iar informațiile sînt absolut accidentale. Însăși punerea problemei rolului jucat de ei pe acea placă turnantă care a

fost din cea mai îndepărtată antichitate Asia Mică în cadrul Orientului Apropiat, este relativ de recentă dată. Numai prin amănunţita studiere a raporturilor dintre tracii europeni şi cei asiatici, dintre aceştia şi restul populaţiilor Anatoliei, de-a lungul istoriei vechi, s-ar da sporită substanţă imaginii ce o avem asupra culturii lor şi s-ar elucida atîtea enigme de felul tezaurului de la Vălcitrăn pentru care bronzul şi hallstattul european nu ne sînt de mare ajutor, cu cronologia, analogiile şi tehnologiile lor.

Eduard Meyer, studiind istoria Troii [2] şi cunoscînd urmele tracilor în Asia Mică, insinuează identitatea etnică a populaţiilor de pe ambele maluri ale Bosforului precum şi înrudirea acestora cu alte neamuri microasiatice. G. I. Kaţarov, într-un studiu din 1925, se ocupă special de rolul jucat de traci în preistoria Balcanilor şi a Asiei Mici punînd accentul pe aspectul istoric şi arheologic al problemei [3]. Vasile Pârvan, întîi în cîteva articole [4] şi mai apoi în *Getica* [5] arată — evident în lumina cunoştinţelor vremii, asupra valabilităţii cărora vom mai reveni — că „nu trerii, nu cimerienii, ci pur şi simplu geţii şi dacii au fost locuitorii Troii între 1000 şi 700 î.e.n.. . . Năvălirile cimeriene de pe la 1000 î.e.n. şi apoi cele scitice, încă înainte de 700 î.e.n., au împins pe tracii din Carpaţi încă şi mai departe spre NV, pînă în Brandemburg, spre SV pînă în Dalmaţia, spre sud pînă în Macedonia şi spre sud-est pînă în Asia Mică".

Filologia şi-a spus cuvîntul de multă vreme în această privinţă, iar realizările ei, prin rodnicele cercetări ale lui W. Tomaschek [6], P. Kretschmer, Vl. Gheorghiev şi I. I. Russu [7], demonstrează pe tărîm lingvistic natura şi gradul înrudirilor etnice. Istoria religiilor, de asemenea, de la Erwin Rohde [8], Vasile Pârvan, G. Kaţarov la M. P. Nilsson [9], I. I. Russu [10] şi Mircea Eliade [11] confirmă strînsele legături spirituale între Asia Mică şi Balcani.

Arheologiei şi istoriei artei le revine însă sarcina să lichideze rămînerile în urmă foarte flagrante şi să localizeze în timp şi spaţiu amintitele legături, să le urmărească intensitatea şi să le evalueze consecinţele în contextul felurimii izvoarelor dintre care pe cele istorice, puţine cum sînt, au şi datoria să le verifice, pe cît le stă în putinţă.

În această intenţie, dealtfel, redeschidem bogatul dosar al tezaurului de la Vălcitrăn, cu convingerea că observaţiile noastre inedite, legate de cele consemnate de mai bine de o jumătate de secol, vor contribui la o mai veridică şi nuanţată conturare a relaţiilor traco-dacilor cu Orientul microasiatic şi mijlociu. Se cuvine însă mai înainte să prezentăm sumar tezaurul precum şi constatările cu privire la starea sa fizică actuală, prilejuite de atenta lui cercetare în Muzeul de arheologie din Sofia, şi să trecem apoi în revistă părerile emise de specialişti asupra provenienţei, datării şi rostului pieselor ce îl alcătuiesc, în îndoitul scop de a schiţa un cadru general al problematicii şi de a da o bază istoriografică propriilor reflecţiuni.

La 28 decembrie 1924, nişte lucrători sădind o vie lîngă localitatea Vălcitrăn la 20 km sud-est de Plevna, au descoperit tezaurul care în totalitatea lui a fost transportat la 5 ianuarie următor la Muzeul din Sofia. Fotografiile luate îndată după curăţire şi înainte de restaurare arată că toate cele 13 piese suferiseră avarii de diverse grade. Ele cîntăresc 12,500 kg aur. Dintre

cele cinci discuri mici, numai unul a rămas neatins, celelalte patru au fost tăiate de descoperitori sau li s-au smuls protuberanţele.

Restaurarea a adus la forma lor firească toate piesele cu excepţia torţilor marelui vas care au fost redresate dar nu pînă la poziţia lor normală, aşa cum s-a procedat atît cu marele *kyatos* cît şi cu cele trei mai mici. Protuberanţele marilor discuri sînt montate pe suporţi din foaie de bronz de aceeaşi formă, întărite la bază printr-o fermă în cruce la întretăierea braţelor căreia, la una din piese, se află o perlă de chihlimbar [12]. Mircea Rusu [13] a crezut că între aceşti suporţi şi foaia de aur se află presată pielea ce fixa piesele pe scuturi ca *umbo*-uri şi care odată putrezită ar fi anihilat prin oxidarea foii de bronz spaţiul dintre aceasta şi aur, astfel încît întregul este acum fest. Aşa cum poate constata însă oricine, chiar pe excelenta fotografie din cartea lui Venedikov-Gherasimov (fig. 36), sudura bine disimulată a discului de aur la corpul protuberanţei ar fi deteriorat presupusa piele şi ar fi făcut imposibilă lucrarea însăşi, ca să nu mai vorbim de faptul că pe suportul detaşat de bronz al unuia din discurile de la Vălcitrăn sînt trasate aceleaşi fine nervuri orizontale la bază care apar cu aceeaşi dimensiune şi pe învelitoarea de aur şi care, interpunîndu-se o piele, cît de subţire va fi fost ea, vor fi avut un aspect mult mai grosier. De reţinut este însă faptul că atît discurile mari cît şi cele mici au o margine profilată neperforată, ceea ce exclude fixarea lor prin ştifturi sau ataşe, în cazul în care, aşa cum vom vedea, va trebui să renunţăm la ideea că ar fi fost folosite drept capace.

Impresionanta descoperire a avut ecou imediat în lumea ştiinţifică. Insolitul ei avea să stîrnească de la bun început îndoieli şi întrebări asupra originii pieselor, căci se presupunea că ele au fost numai îngropate la sud de Dunăre, dar nu şi lucrate acolo. Cum era şi firesc, privirile s-au îndreptat spre Orientul marilor imperii.

Astfel, Bogdan Filow pune tezaurul în legătură cu Asparuh şi protobulgarii, datîndu-l, implicit, în secolele VII—VIII [14]. Jean Babelon îl anunţă oamenilor de ştiinţă francezi [15], citînd părerea lui Protici, pe atunci, directorul Muzeului din Sofia, conform căreia obiectele ar fi de provenienţă sasanidă. Babelon adaugă, raliindu-se ipotezei lui Filow că, deşi stilurile de realizare a pieselor sînt diferite, tezaurul ar putea aparţine triburilor turanice, protobulgarilor lui Asparuh. Charles Diehl anunţă Academia de inscripţii, de descoperirea de la Vălcitrăn, explicînd că e vorba „de vase şi obiecte de o tehnică foarte înaltă în care se constată influenţe sigur orientale. Este greu de spus, continuă bizantinologul, care e datarea lor, căci piesele sînt probabil de epoci foarte diferite, însă multe din ele vădesc influenţa evidentă a artei persane” [16].

Este clar că şcoala arheologică franceză preia cu oarecare rezerve şi nuanţări primele ipoteze ale învăţaţilor bulgari cărora li se adaugă cuvîntul autorizat al lui G. Kaţarov [17] şi care vedeau în descoperirea de la Vălcitrăn un produs al Orientului, în vreme ce arheologia germană, căreia P. Reinecke [18] i-o semnalează cel dintîi, se îndreaptă, după opinia aceluia ce i-a făcut-o cunoscută, către originea traco-cimeriană a tezaurului, datat fie în a doua parte a Hallstattului, fie, după părerea lui Wilke [19], în perioada lui de început. Reinecke adaugă că metalul preţios din această descoperire, ca şi din cele asemănătoare,

provine din regiunea transilvană a agatîrşilor (Herodot, IV, 104), din exploatarea filoanelor sau nisipurilor aurifere. *Revue archéologique*[20] îşi informează pe dată cititorii asupra opţiunii şcolii germane de arheologie, iar cercetătorii ulteriori, în funcţie de formaţia lor ştiinţifică, îşi vor axa interpretările, în mare, pe cele două căi amintite.

Astfel, Ioan Andrieşescu[21] îl socoteşte de origine locală, centrală şi sud-est europeană, datîndu-l în epoca bronzului, între 1500—1300 î.e.n. şi văzînd în el mărturia unor migraţii din Dacia spre sud, în perioada premiceniană. Într-o notă adiacentă aceluiaşi studiu şi mai apoi în *Getica*[22], Vasile Pârvan îşi exprimă acordul de principiu cu ipoteza lui Andrieşescu, precizînd că prin analogie cu cupele de aur din Bihor, păstrate la Muzeul din Viena, cît şi cu vasele de la Fizeşu Gherlii (Hampel, pl. 100, 146, 219), „înrudite fie ca spirit, fie ca forme cu cele de la Vălcitrăn", tezaurul în chestiune trebuie datat în ultimul sfert al mileniului II, adică între 1200—1100 î.e.n. Odată cu Ianko Todorov[23] arheologii bulgari se fixează la interpretarea Reinecke, Andrieşescu, Pârvan, străduindu-se să furnizeze cît mai multe analogii europene pieselor de la Vălcitrăn.

Spre orientarea şcolii franceze înclină şi Ecaterina Vulpe[24] atunci cînd vede la Micene asemănări izbitoare cu vasul cu două torţi din tezaur, dar mai ales cînd conchide că pentru forma discurilor „poate Orientul ne va da în viitor noi indicii". Aceste „noi indicii" apărute între timp, în opinia lui H. Seyrig[25], fac o dată mai mult arheologia franceză să se pronunţe în favoarea apartenenţei orientale a tezaurului şi pentru datarea sa în sec. VI—V î.e.n.

Notorietatea tezaurului era atît de mare în lumea ştiinţifică de specialitate încît opiniile mai sus înfăţişate, deja numeroase şi polarizate, fuseseră emise fără ca acesta să fi fost de fapt vreodată publicat în chip riguros. Considerînd că discuţiile de pînă atunci pot duce la o încheiere, mai ales în condiţiile unui substanţial spor de analogii ceramice pentru vasele cu torţi supraînălţate, V. Mikov[26] întreprinde în 1958 publicarea lui. El conchide, în virtutea marii cantităţi de aur, a caracterului masiv al obiectelor, a formelor şi motivelor decorative originale, a prelucrării combinate a bronzului, aurului, electrului, argintului, niello-ului şi ambrei că tezaurul provine dintr-o regiune cu metalurgie avansată care s-ar găsi în afara ariei civilizaţiei miceniene.

Remarcînd că vasele semisferice sau elipsoidale cu torţi supraînălţate sînt comune în Europa de sud-est în epoca bronzului, la începutul Hallstattului (şi chiar în Hallstattul tîrziu, adăugăm noi), Mikov localizează producerea obiectelor descoperite la Vălcitrăn chiar în zona în care au fost găsite, întemeindu-se pe analogia dintre decoraţia lor şi cea a vaselor cu motive geometrice încrustate cu culoare albă ale culturii sau mai degrabă ale de curînd numitului fenomen cultural Basarabi[27], prezent în Hallstattul mijlociu pe ambele maluri ale Dunării, de la vărsarea Tisei pînă la cea a Nistrului şi dăinuind, prin vizibile influenţe sau paralelisme, pînă către sfîrşitul acestei perioade, la Bîrseşti, Ferigile, Babadag III, de pildă.

Caracterul insolit al unor piese din tezaur, Mikov îl pune pe seama atît de des invocatei în arheologie destinaţii cultuale, aidoma, spune el, cu cea a cărucioarelor votive găsite în Europa centrală şi la Dunărea de Jos. Datîndu-l

în sec. VIII î.e.n., cercetătorul bulgar ne indică, fără analize comparative, sursele aurului: valea Timocului sau extremitatea sudică a Carpaţilor.

Datorită interesului special, studiul lui Mikov este imediat recenzat. Concluziile şi argumentaţia lui sînt puse la îndoială, în mod neconcludent, de către Vladimir Marcotici [28] dar mult mai obiectiv şi cu o mai fundamentată metodă comparatistă de către Vladislav Popovici [29], care socoteşte că oricîte analogii sau referinţe i s-ar găsi tezaurului, trebuie subliniat faptul că acesta nu e un produs al artizanilor balcanici, iar obiectele ce îl compun se leagă de o serie de monumente orientale şi egeene mult anterioare vîrstei fierului. Data realizării lor s-ar situa între 2000 şi 1500 î.e.n., mai probabil însă către limita inferioară. Mikov, arată M. Garašanin în recenzia sa [30], nu poate explica de unde vin toate acele noi elemente în Balcani. Urmînd pe Reinecke, el se opreşte la orizontul cronologic traco-cimerian.

Pentru arheologii bulgari contemporani Mikov nu a făcut decît să confirme în mod erudit presentimentul şi intimul lor deziderat, astfel că lucrări ca cele datorate Mariei Čičikova [31] sau lui Ivan Venedikov repetă ceea ce editorul însuşi afirmase, cum e cazul primei, sau descoperă noi analogii şi confirmări pe linia aceleiaşi viziuni, e drept, nu fără trecătoare momente de îndoială şi o mai laxă cronologie, în ce-l priveşte pe cel de al doilea [32]. Mai surprinzătoare este poziţia puţin informată a unei enciclopedii de prestigiu [33] care nu prezintă nici măcar un limpede şi riguros stadiu al problemei.

Al VII-lea Congres internaţional de ştiinţe preistorice şi protoistorice de la Praga avea să adauge la dosarul Vălcitrănului, prin comunicarea lui Nancy K. Sandars [34], o interpretare de riguroasă analiză istorică şi o ferventă pledoarie pentru integrarea acestor piese lumii orientale, ele ajungînd la nord de Balcani printr-una din mai multe conjuncturi posibile care sînt discutate pe baza izvoarelor scrise. Acestei importante contribuţii îi lipsesc atît analogiile prin care să se demonstreze legăturile formale ale tezaurului cu Orientul, cît şi lămurirea rostului celorlalte piese în afară de vase. Desigur că părerea autoarei că ele alcătuiau vesela necesară unui symposion este, oricine poate să-şi dea seama, o achitare formală faţă de sarcina de a lămuri utilitatea tezaurului, obligaţie pe care dealtfel, aşa cum rezultă din titlu, nu şi-o asumă în fapt.

Studiul nostru îşi propune tocmai să furnizeze analogiile necesare fundamentării ştiinţifice a acelei intuiţii datînd de peste o jumătate de secol, că obiectele de la Vălcitrăn sînt legate prin forma şi destinaţia lor de civilizaţia materială a vechiului Orient, ele călătorind la nord de Haemus ca parte a unui jaf efectuat de traci şi de aliaţi ai lor în Asia Mică.

Că e vorba doar de o parte a unui complex de obiecte de mare preţ, oricine îşi poate da seama, fie acesta partizan al uneia sau alteia din diversele teorii asupra utilizării pieselor. Dacă discurile sînt socotite capace, nu sînt vase pe mărimea lor şi nici nu au marginea lucrată spre a primi capac, deşi există trei tipuri de vase în tezaur. Dacă sînt socotite umbo-uri de scut, cui îi erau destinate scuturile mai mici? Şi de ce proporţia 5 la 2 a discurilor? Mergem pînă la a afirma că odată acceptată ideea că tezaurul reprezintă o parte a unui ansamblu, aşa cum este structurată această parte, ea respinge implicit destinaţia cultuală sau de veselă de banchet a întregului.

Să analizăm însă pe rînd cele trei categorii de piese din tezaur: vasele, „recipientul cu trei compartimente” şi discurile. Începem cu vasele, deoarece acestea au constituit principalul argument al includerii tezaurului printre realizările Hallstattului sud-est european şi numai în al doilea rînd decoraţia propriu-zisă a ceramicii, preluată, în optica lui Mikov, de către ornamentaţia discurilor mari.

*

Vase hemisferice, cu profil elipsoidal şi cu una sau două torţi supraînălţate se întîlnesc în mod frecvent pe o vastă arie ce cuprinde sud-estul Europei (Tesalia, Peloponesul, Balcanii spre Dunăre), estul Mediteranei, Egeea şi vestul Asiei Mici, începînd cu bronzul mijlociu pînă într-a doua perioadă a Hallstattului, deci pe răstimpul aproximativ al unui mileniu.

Dacă pentru arheologia antebelică citarea unor analogii de acest gen putea reprezenta un argument, dată fiind raritatea descoperirilor şi facies-ul puţin conturat prin săpături stratigrafice atît al bronzului cît şi al Hallstattului sud-est european, pentru cercetările contemporane astfel de similitudini sînt irelevante.

Nu ne poate spune nimic faptul că vasul biansat de la Vălcitrăn seamănă cu cel din primul cerc regal de la Micene, decît doar că ar fi beneficiat de experienţa metalurgică şi toreutică a unor aceloraşi surse orientale de prelucrare a metalului preţios [35].

Cît priveşte comparaţiile cu formele ceramice, adesea identice, cum sînt cele provenind de la Poiana, Ostrovul Mare, Bucovţi, Gigen, Novgrad [36], cu cele ale fenomenului cultural Basarabi, ale fazei finale Babadag, cu vasul descoperit la Razkopaniţa [37] şi cu multe din atîtea alte locuri, credem că ele sînt doar orientative şi în fapt nu lămuresc originea tezaurului de la Vălcitrăm, ci repun o dată mai mult în discuţie caracterul şi legăturile bronzului sud-est european şi a succedaneelor sale formale.

Dintre cei ce susţin o influenţă anatoliană în bronzul dunărean, Amalia Mozsolics [38] postulează chiar un ecou al toreuticii miceniene la Dunărea mijlocie şi inferioară prin filieră microasiatică, invocînd lipsa unor descoperiri pe calea directă Vardar-Morava. Din prima jumătate a perioadei B III şi din cea B III a, spune autoarea citată, există obiecte care indică relaţii strînse între Asia Mică şi bazinul Carpaţilor. Vasele din tezaurul de la Vălcitrăn, cupele din tezaurul din Bihor, cupa de la Biia şi cupele de la Aghios Ioannis şi de la Maraton au o caracteristică frapantă şi anume torţile fac corp comun cu buza. Astfel de vase nu au fost descoperite în Asia Mică, ne asigură cercetătoarea maghiară, dar în ciuda acestui fapt primele modele trebuiau să provină din Orient deoarece printre numeroasele recipiente de metal de la Micene nu se află nici unul de felul celor citate. Amalia Mozsolics crede că hitiţii au fost aceia care ar fi propagat astfel de influenţe pînă în Carpaţi, deşi sursele hitite nu pomenesc ostilităţi în vest şi nord-vest. Cu carele lor de luptă, cu care se pare că intrăm repede în domeniul imaginarului, preistoriciana budapestană îi vede apărînd peste tot ca stăpîni, dar în mod paşnic (? !) şi aceasta pentru a exploata aurul şi cuprul din Transilvania. Marele număr de obiecte de aur

ale bronzului transilvan este explicat, într-o astfel de optică, drept tribut plătit puternicilor stăpînitori asiatici care supravegheau regiunile bogate în metale. Ostilităţi ce au pricinuit îngroparea amintitelor tezaure şi distrugerea aşezărilor ar fi pus capăt acestor idilice legături cu Orientul.

De fapt, spre a reveni la una din ideile lui Pârvan, expusă la începutul acestor rînduri şi care reflectă stadiul de atunci al cunoştinţelor, relaţiile între populaţiile carpato-balcanice şi Asia Mică sînt atestate ceramic prin prezenţa în stratul VIIb2 de la Troia a unor materiale identice cu cele de tip Babadag II (sec. X—VIII î.e.n.) [39], înrudite la rîndul lor cu culturile Insula Banului, Pšeničevo [40] (Bulgaria centrală) şi Cozia-Brad (Moldova) ce aparţin toate primei faze a Hallstattului.

Dacă odată cu Childe, Hawkes sau Colin Renfrew [41] acceptăm că bronzul european a constituit cel puţin pînă în epoca miceniană o unitate în sine, independentă de orice influenţă egeeană sau anatoliană, este imposibil să negăm că sfîrşitul său şi începutul fierului, graţie circulaţiei efective a etniilor de o parte şi de alta a Propontidei, a înrudirilor depistate şi dovedite de filologie, nu se află sub semnul celor mai surprinzătoare preluări în domeniul culturii materiale şi al prelevărilor de bunuri pur şi simplu drept urmare şi dovadă a înseşi acelor transmutaţii care s-au realizat, fireşte, şi în condiţii de violenţă şi jaf.

Faptul că Mikov leagă cronologic tezaurul de ceramica cu incrustaţie „aflată în plin avînt la sfîrşitul bronzului pe valea Dunării, de la vărsarea Tisei pînă la gura Jiului", nu este susţinut de motive prea temeinice. Cum spuneam, vasele cu torţi supraînălţate sînt comune epocii bronzului şi începutului Hallstattului; pe lîngă această caracteristică vasele de la Vălcitrăn nu prezintă nici un fel de decoraţie pe corpul lor. Cercetătorul bulgar credea că poate compara motivele executate pe cele două discuri mari în tehnica *niello* cu modul de ornamentare al ceramicii încrustate. Mikov încearcă să restrîngă analogiile formelor vaselor, afirmînd că „profile ceramice ca cele ale *kyatos*-ului mare şi ale celor mici se întîlnesc numai la nord şi la sud de Dunăre, de la Morava pînă la Iantra". Pentru oricine cunoaşte bronzul sud-est european şi egeic, această aserţiune, formulată în 1958, nu mai înseamnă nimic.

Corpurile vaselor de la Vălcitrăn nu poartă nici un fel de decoraţie care să îndrituiască apropierea de ceramica cu incrustaţie a fenomenului cultural Basarabi. Unica lor porţiune decorată este cea a torţilor, excepţie făcînd cele trei caneluri orizontale de pe marginile *Kyatos*-urilor mici care ţin de tradiţia toreuticii mai degrabă decît de cea a ceramicii ce le preia de la vasele de metal, cum e cazul ceştilor de la Ostrovul Mare.

Cercetînd decoraţia torţilor tuturor vaselor din tezaurul de la Vălcitrăn devenim conştienţi de unitatea sa tehnologică. Nu avem de a face cu un tezaur heteroclit şi în consecinţă cînd vrem să-i definim apartenenţa şi datarea sîntem obligaţi să luăm în consideraţie gama întreagă a problemelor ridicate de absolut toate piesele.

Trăsătura de unire între vasele cu torţi şi discurile mari este, pe lîngă înalta lor tehnologie (sistemul de nituire al absolut tuturor torţilor şi modul de împodobire cu foaie de argint şi *niello* a discurilor mari), cordonul striat

cu rol de nervură mediană al torţilor, identic sub raportul execuţiei riguroase cu cel ce înconjoară protuberanţa fiecăruia din discurile mari. Legătura între discurile mari şi discurile mici este tipologică şi de execuţie, între „recipientul cu trei compartimente" şi *kyatos*-urile mici, pe de o parte, canelurile orizontale de pe corpul primului şi cele de pe marginile *kyatos*-urilor, iar între „recipientul cu trei compartimente" şi discurile mari, pe de alta, îmbinarea întru aceeaşi piesă a electronului, aurului şi *niello*-ului şi respectiv a argintului, aurului şi *niello*-ului.

Decorului torţilor vaselor pe care îl vedea terminat la capete în coadă de peşte [42], Venedikov îi află de curînd analogii care-l îndreptăţesc să dateze ansamblul mai timpuriu şi mai puţin ezitant de cum făcuse în voluminoasa-i carte despre arta tracică şi în numeroasele-i studii parţiale care o preced. El se referă [43] la tiparele pentru topoarele-sceptru de bronz, descoperite la Razgrad (*9 d, e*) care produceau piese cu lama terminată în spirală şi decorată cu trei nervuri liniare simple ce se topeau într-un unic fir care la rîndu-i înconjura falsul racord globular. Topirea celor trei linii într-una singură, de fapt în două care se îmbinau printr-un arc de cerc, nu se putea realiza decît graţie unei soluţii grafice unghiulare. Venedikov, citînd o piesă asemănătoare, nedecorată însă, de la Drajna de Jos, datează [44] tiparele de topoare-sceptru pentru faza finală a bronzului. Din această analogie, pe care o considerăm formală, precum şi din descoperirea unui vas de aur în depozitul ritual [45] de la Kazicene, lîngă Sofia, Venedikov deduce datarea Vălcitrănului la sfîrşitul bronzului balcanic, îl socoteşte produs în Tracia şi, mai mult chiar, vede în zona sud-dunăreană originea şi modelul bronzului transilvan şi nord-dunărean [46]. Afirmînd toate acestea însă, Venedikov ne asigură că de fapt topoare-sceptru de felul tiparelor de la Razgrad se găsesc multe în Luristan şi în tot Iranul, în Asia Anterioară şi Asia Mică. Cu alte cuvinte nu originalitate locală, ci circulaţie nu numai de piese dar şi de tipare sau matriţe cum este, printre altele, cea mai celebră şi mai tîrzie de la Garcinovo, de care am mai amintit.

Cu cît mai multe mărturii arheologice vin să ilustreze relaţiile din cele mai vechi timpuri ale pămînturilor tracice carpato-balcanice cu Orientul, cu atît mai mult se încetăţeneşte în conştiinţa ştiinţifică chiar şi a acelor specialişti încă militanţi ai autohtoniei Vălcitrănului, convingerea asupra originii lui orientale, sub semnul căreia dealtfel a fost anunţată pentru prima oară descoperirea sa.

De aceea, înainte de a părăsi problematica vaselor cu torţi ale tezaurului, se cuvine a arunca o privire dincolo de Propontidă pentru a vedea care este difuziunea şi cronologia profilelor ceramice cu torţi supraînălţate şi corpuri asemănătoare celor de la Vălcitrăn, în intenţia de a schiţa un cadru general pe care să putem plasa întregul ansamblu atunci cînd şi dacă analiza celorlalte piese ne va îndritui o atare aşezare în context.

La Troia, de pildă, în orizontul VII b 2 se află ceramică europeană lucrată cu mîna de tip Babadag, Insula Banului, Pšeničevo (Nova Zagora) şi Razcopeniţa (Plovdiv), printre care vase cu torţi supraînălţate, ceramică ce atestă, după cum se ştie [47], pătrunderea în sec. XII î.e.n. în Asia Mică a

tracilor, în cadrul marii migraţii egeene. În nivelele mai vechi decît VII b 2 se găsesc, de asemenea, vase cu torţi supraînălţate [48] care din punct de vedere formal sînt pe de o parte similare *kyatos*-ului mare de la Vălcitrăn, iar pe de alta se leagă de ceramica hitită, de cea cipriotă şi de cea tesaliană contemporană. Este drept că nu e clarificat încă raportul, pe plan ceramic, între lumea hitită, cea prehitită anatoliană şi zonele egeeană şi greacă [49]. Este sigur însă că ceramica hitită de al treilea tip multicolor datează din prima jumătate a mileniului II, dar şi de mai tîrziu, ea prezentînd aceleaşi torţi supraînălţate [50] pe care le aflăm la Troia, în Egee sau în sud-estul Europei.

Aceleaşi legături de înrudire cu Anatolia occidentală de la sfîrşitul bronzului sînt de semnalat şi pentru inventarele mormintelor de la Asklupis (insula Cos) [51] între care remarcăm o cupă de lut cu toartă supraînălţată aidoma *kyatos*-urilor mici de la Vălcitrăn. În acelaşi timp decorul cu festoane şi linii paralele se află pe o categorie de ceramică pictată din Persia pe care Schaeffer [52] o datează între 2100 şi 1700 î.e.n.

Conchidem pentru moment că forma şi decoraţia vaselor de la Vălcitrăn nu justifică localizarea executării tezaurului în zona în care a fost descoperit şi că regiuni orientale, cum ar fi de pildă Anatolia, placă turnantă a iradierii unui străvechi patrimoniu figurativ mesopotamian, îşi pot revendica şi ele, deocamdată sub raportul tipologiei ceramice, preţiosul inventar al tezaurului din Bulgaria.

*

„Vasul triplu" (*11/c)*, cum îl numeşte Mikov sau „recipientul cu trei compartimente" cum îl desemnează Venedikov, prin insolitul formei sale ar fi fost de aşteptat să incite mai mult curiozitatea cercetătorilor care s-au ocupat îndeaproape de tezaur şi să-i îndemne a găsi, dacă nu analogii perfecte, cel puţin similitudini care i-ar fi putut jalona istoria aspectului special şi destinaţii dintre cele mai comune. S-ar fi văzut aşadar că nu ne găsim în acest caz pe o *terra deserta*, ci dimpotrivă că astfel de vase nu sucombă în nefolosinţă după cîteva exemplare accidentale, ba mai mult încă au succedanee tipologice pînă tîrziu către începutul erei noastre. Căci acest vas „nemaiîntîlnit", „unic în lume" este de fapt o lampă, un opaiţ triplu, un *trilyhnos*, evident de mare fast şi rafinament, dar totuşi un opaiţ. Este adevărat că o astfel de destinaţie i-a fost bănuită de unii [53]. Mikov îi asemuie decoraţia în caneluri orizontale (în formă de boboc de lotus) cu cea a unui topor de bronz descoperit la Gorsko-Slivovo [54]. Nimeni însă nu a încercat să afle de ce vase asemănătoare se leagă, dacă se mai cunosc opaiţe deschise cu aproximativ aceeaşi formă, cînd şi unde au fost ele folosite şi ce difuziune au avut.

Cel mai vechi opaiţ natural şi cel mai lesnicios de folosit era scoica. Lămpi de lut sau piatră de forma unei cochilii de scoică se întîlnesc în Egiptul celei de a V-a dinastii şi sînt susţinute de un suport format dintr-o bază şi trei tije metalice înfipte în ea pe care se sprijinea în mod liber vasul [55]. Herodot (II, 62) pomeneşte de acea sărbătoare *Lyhnokaié* a egiptenilor care „se adunau în oraşul Sais, toţi aprinzînd în noaptea sacrificiului multe opaiţe în plin aer, în cerc, în jurul caselor. Lămpile sînt plate şi pline cu sare şi ulei, iar fitilul

stă la suprafaţă şi arde toată noaptea; de aici şi numele sărbătorii de *Lyhnokaié*". Opaiţele erau aprinse pentru a veni în ajutorul zeiţei Isis care-l căuta pe Osiris, tăiat în bucăţi de Seth.

Opaiţele-cochilie au fost fidel copiate la Ur în alabastru [56], aur, argint şi cupru. În unele cazuri forma a fost mult modificată încît originea tipului nu mai e evidentă [57]. Puteau fi imitate scoicile circulare sau cele lunguieţe de genul midiilor sau al scoicilor de rîu, cum e cazul triplului opaiţ de la Vălcitrăn. Într-o perioadă ceva mai tîrzie, în Palestina, astfel de lămpi au fost lucrate din lut. Ele au cunoscut o largă răspîndire în bazinul mediteranean. Opaiţele-scoică de tip feniciano-cipriot au iradiat şi în Siria încă din primul sfert al secolului al XIV-lea î.e.n. dacă nu şi mai devreme aşa cum indică descoperirea de la Mishrifé [58].

Lumea minoică-miceniană utiliza variante diverse ale modelului dintre care unele cu cozi lungi, făcute pentru a fi fixate în perete. Bogatul mormînt cu trepied din cimitirul de la Zapher Papoura [59] numără un astfel de opaiţ asemănător întru totul cu un altul, tot din epoca miceniană, descoperit în 1896 la Enkomi în Cipru [60]. Opaiţe — scoică apar în primul sfert al ultimului mileniu î.e.n. la Tharros în Sardinia, la Naucratis, la Cartagina, ele împînzind, cum arătam, întreaga Mediterană [61]. Opaiţe duble, deschise, cochiliforme s-au descoperit şi în Armenia şi au fost datate în sec. VII î.e.n. [62].

Este pe deplin justificat să se creadă, ne asigură Richard Hubbard Howland [63], că folosirea opaiţelor a fost împrumutată în Atica, împreună cu alte achiziţii culturale, din Siria şi Palestina, dacă luăm în considerare faptul că tipul de opaiţ scoică folosit în mod obişnuit în Orient în sec. XI—VIII este acelaşi, cu mici variaţii, cu opaiţele folosite în Atica în sec. VII î.e.n. Nici una din lămpile de acest fel descoperite în agora ateniană nu este de import ci, aşa cum indică pasta, de fabricaţie locală; producţia era totuşi destul de redusă pînă către sfîrşitul secolului, căci iluminatul era o raritate.

Încercînd să tragă concluzii mai larg valabile din teoriile lui Tiersch, Burrow şi Pfuhl privitoare la originea primelor opaiţe greceşti, Oskar Waldhauer [64] sublinia încă din 1914 însemnătatea ce o au modelele orientale în apariţia primelor lămpi greceşti de iluminat şi, în acest sens, sublinia persistenţa tipului „primitiv" pînă la sfîrşitul epocii elenistice, de cînd datează opaiţul descoperit la Kerci *(12/a)*, avînd pe bază inscripţia în relief YAΠ (Pausanías), precum şi un altul, cu toartă bifidă, descoperit, foarte probabil, în aceeaşi aşezare *(12/a)*, întru totul asemănător întreitului corp al lămpii de la Vălcitrăn.

Dacă examinăm cu atenţie toate detaliile şi caracteristicile acestui „recipient cu trei compartimente" putem deduce rostul şi modul său de întrebuinţare. Se ştie prea bine că cele trei, să le spunem, cochilii de aur comunică între ele prin două tuburi de electron sudate la orificii plasate aproape de bază. De asemenea prin orificii practicate în racordurile tubulare ele se unifică într-o conductă comună a cărei parte terminală nu are nici un finisaj. Fiecare racord tubular are în exterior, de o parte şi de alta a sa, în poziţie simetrică cîte un mic ştift plasat la egală distanţă de linia îmbinărilor cu vasul. După cum ne putem da lesne seama, orificiile racordurilor tubulare sînt orificii de

deversare a lichidului în compartimentele vasului, adică de umplere, în vreme ce acelea situate în apropierea bazei sînt de comunicaţie, lichidul urmînd să-şi păstreze nivelul în toate cele trei cochilii de aur în eventualitatea că unul din tuburile de alimentare s-ar fi înfundat.

Atît faptul că partea terminală a conductei comune este nefinisată cît şi existenţa celor trei perechi de ştifturi din apropierea „cochiliilor" ne conduc la concluzia că recipientul, aşa cum se păstrează astăzi, este doar o parte a unui dispozitiv de iluminat. El presupunea un stativ înalt care susţinea *trilyhnos*-ul prin trei furci în care intrau cele trei perechi de ştifturi. Conducta comună era racordată la un rezervor de ulei cu picior cu înălţimea totală cît a stativului şi care împreună cu acesta asigurau stabilitatea vasului. Cînd uleiul din *trilyhnos* se consuma prin arderea feştilelor amplasate în vîrfurile ascuţite ale „cochiliilor", dispozitivul era basculat pe suport către înainte, iar combustibilul din rezervor se deversa prin conducta comună şi prin cele trei racorduri tubulare către locurile de ardere. *(Fig. 5).*

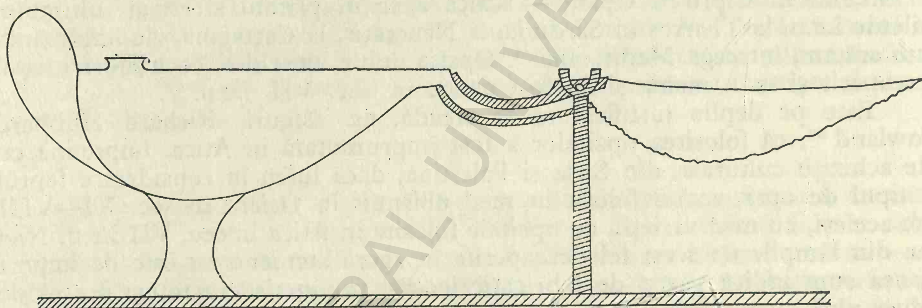


Fig. 5.

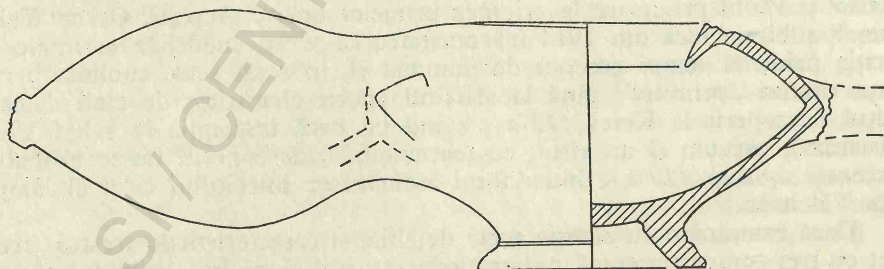


Fig. 6.

Un atare vas cu rezervor, bazat pe acelaşi principiu al alimentării prin basculare, dar cu destinaţie diferită, căci era folosit ca recipient pentru parfumuri, a fost descoperit la Lato în Creta şi este datat în epoca elenistică el avînd antecedente ce coborau pînă în sec. XI î.e.n., într-o localitate ale cărei strînse relaţii cu Orientul Apropiat sînt încă de pe atunci atestate [65]. *(Fig 6; 12/b).*

În concluzie, credem că „recipientul cu trei compartimente" era un *trilyhnos* care, prin analogiile arătate, nu putea proveni decît din Orient, dintr-o perioadă cînd forma „primitivă" a opaiţului-scoică era atît de obişnuită încît nici măcar execuţia artistică şi tehnică superioară sau caracterul preţios al metalului nu constituiau un motiv de a o înlocui.

Desacralizarea „vasului triplu" care după unii cercetători ca Mircea Rusu [66] „imita perfect trei jumătăţi de inimă şi servea la amestecul sîngelui cu ocazia ritualurilor speciale de înfrăţire prin sînge, atît de frecvente în acea vreme, sîngele amestecat probabil cu vin fiind sorbit pe rînd prin tubul central ce imită o arteră", atrage după sine laicizarea întregului tezaur, căci, aşa cum vom vedea, discurile au fost şi sînt cel mai puţin susceptibile de a fi interpretate ca piese de ritual [67].

*

Capace, timpane, falere, *umbo*-uri sînt nume şi întrebuinţări date discurilor mari şi mici din tezaurul de la Vălcitrăn. Decoraţia discurilor mari *(11/b)* în „cordon ondulat compus din spirale opuse" constituie pentru Mikov motivul de importanţă capitală pentru a decide asupra originii obiectelor de la Vălcitrăn. Alături de acest motiv, cordonul întrerupt şi romburile ce împodobesc discurile mari sînt pentru cercetătorul bulgar temeiuri suficiente pentru ca, graţie unor analogii ceramice şi metalice, cum ar fi topoarele de la Apa, decorate pe disc cu spirale preluate, să localizeze execuţia pieselor în regiunea în care au fost descoperite.

Lăsînd deoparte inconsecvenţele cronologice ale analogiilor, subliniem un lucru prea bine ştiut, şi anume că toate motivele decorative amintite au o vastă răspîndire geografică şi sînt comune mai multor orizonturi cronologice, din neolitic pînă în Hallstatt. Acest gen de comparaţii este neconcludent. Important este pentru discurile în chestiune contextul formal al piesei şi tehnologia în care este executată decoraţia. Spre a da un exemplu, printre multe alte posibile, asupra caracterului hazardat al analogiilor de decor care nu duc nicăieri, ba uneori ne pot pune pe căi greşite, cităm ornamentica ceramicii cu incrustaţie de la Bükk alcătuită din spirale şi chiar arcuri frînte, ca pe discurile de la Vălcitrăn şi pe protuberanţele lor centrale [68]. Decoraţia discurilor mari poate fi luată în discuţie ca element auxiliar în stabilirea apartenenţei şi datării tezaurului numai după ce a fost explicat rostul pieselor şi implicit orizontul cultural căruia aparţin.

Contraargumentînd opinia Amaliei Mozsolics [69] care, pornind de la detaliile tehnice şi ornamentale, datează Vălcitrănul în bronz II a = Reinecke A2, Mircea Rusu, în nota unui studiu [70] al cărei subiect merită el însuşi o amplă dezvoltare, citează în favoarea ideii că discurile sînt *umbo*-uri de scuturi, databile în sec. XII—IX î.e.n., o bibliografie bogată în analogii care, fie şi la o sumară verificare, se dovedesc a fi amintite nu ca dovezi, ci în chip involuntar, ca dovezi negative ale însăşi teoriei susţinute de autor. Între *umbo*-urile studiate de Snodgrass [71] şi de Desborough [72] din necropola de la Tirint (diam. = 10,5 cm) şi cele protogeometrice de la Kerameikos, Atena [73] (17,4 şi respectiv 11,4 cm diam.), discutate şi de Müller-Karpe [74], sau chiar falera

mai tîrzie, din Hallstattul C, din depozitul de la Pădureni publicată (9,2 cm diam.) de A. Aricescu [75] — şi marile discuri de la Vălcitrăn, cu diametrul de 37 cm şi înălţimea de 12,6 cm, poate fi pus doar în chip arbitrar semnul egalităţii, în lipsa unor apropieri mai adecvate.

O atare apropiere nu poate fi făcută nici cu cel mai mare *umbo* descoperit în Europa hallstattiană, cel din tezaurul de la Langstrup în Seelanda [76] al cărui vîrf în ac şi cele patru benzi cu spirale aplicate ale decoraţiei, în afara diametrului apreciabil al discului, recuză ideea oricărei analogii cu piesele de la Vălcitrăn.

Dacă ne aruncăm privirea în Orientul Apropiat şi Mijlociu, constatăm că discurile au multiple întrebuinţări ornamentale, de la podoabe pînă la decoraţia arhitecturală. Folosirea lor ca bijuterii este frecventă şi diversă, iar tradiţiile acestei mode au semnificaţii religioase în lumea mesopotamiană de unde s-au răspîndit în Iran, Anatolia, Siria, Palestina, Cipru, Rodos [77] etc. Dimensiunile discurilor de la Vălcitrăn scot din discuţie rostul lor ca podoabe umane, de harnaşament şi chiar de car.

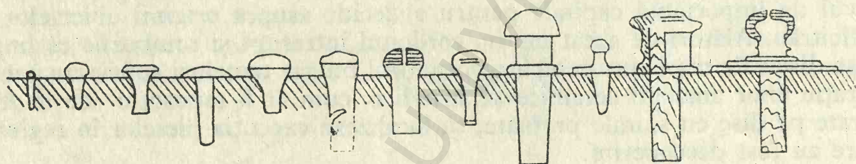


Fig. 7.

Ca şi *trilyhnos*-ul mai înainte discutat, discurile decorative au o străveche întrebuinţare în Orient unde cele de mărimea şi profilul specimenelor de la Vălcitrăn, pînă acum cunoscute doar în ceramică, sînt folosite ca elemente de ornamentică murală. Walter Andrae [78] a arătat că originea unor astfel de discuri *(fig. 7)* rezidă în piroanele sau cuiele de lut (Tonnstiften, Tonnägeln) folosite de sumerieni în mileniile IV şi III î.e.n. şi preluate apoi de asirieni care au sporit valoarea lor decorativă înconjurîndu-le cu un cerc pictat şi ornamentat pe cărămizi smălţuite pentru ca apoi să execute în ceramică smălţuită discuri avînd în centru piroane de lut *(13/b)* pe care le încastrau în frize, în pereţii ce urmau a fi decoraţi.

Erau astfel ritmate şi înfrumuseţate părţile superioare ale zidurilor de apărare [79], ale curţilor interioare, şi, descoperirea de la Vălcitrăn ne-o atestă, ale marilor săli de aparat ale palatelor, cu discuri executate în metale preţioase. Din raţiuni de îmbinare a elementelor în friză, discurile alternează cu pătrate cu marginile concave *(13/a, c)*, de asemenea, pictate cu motive geometrice sau vegetale avînd în centru pironul care individualizează această modalitate de împodobire.

O remarcabilă activitate edilitară desfăşoară regele asirian Salmanassar III (859—824 î.e.n.) care reamenajează sau construieşte din nou palate la Nimrud, Ninive, Assur *(13/a)* şi Till Barsip (actualul Tell Ahmar) unde

pictura murală ocupă un loc de frunte. Discurile sau pătratele decorative cu cuie se găsesc reproduse şi în pictură [80], atît de mare era ataşamentul asirian faţă de această formă de împodobire. Am putea stabili chiar o fază premergătoare marelui avînt al discurilor decorative, atestată de toreutică, dacă ne gîndim la îmbrăcămintea de bronz a porţilor palatului de la Balawat [81], lucrată la începutul domniei lui Salmanassar III şi păstrată la British Museum, unde motivul este prefigurat şi repetat în 7 rînduri de frize.

Moda discurilor ceramice cu cuie, atestată în construcţiile suveranilor asirieni Assurnassirpal II (883—859 î.e.n.) [82], ale fiului său Salmanassar III, ale lui Sargon II (722—705 î.e.n.) [83] şi poate şi ale altora, pare să fi existat în Anatolia încă înainte de ocuparea şi integrarea acesteia imperiului asirian de către Salmanassar III şi anume de pe vremea regatului hitit, prăbuşit precum se ştie pe la sfîrşitul sec. XIII î.e.n. şi începutul celui următor sub loviturile „popoarelor mării" — marea migraţie egeeană.

Un fragment de vas plastic descoperit la Bogazköy reprezintă un zid şi un turn de apărare decorat cu cuie sub creneluri şi la bază. După Kurt Bittel [84] piesa poate fi datată în sec. XIV î.e.n., poate chiar în vremea lui Suppiluliuma (1380—1340 î.e.n.), epoca de înflorire şi expansiune a statului hitit.

Dacă avem suficiente atestări ale discurilor decorative ceramice de mărimea şi profilul celor de la Vălcitrăn, piesele destinate fastuoasei decoraţii interioare a sălilor de ceremonii ale palatelor din Orient au dispărut din pricina metalului preţios în care erau lucrate. Astfel de jafuri, practicate de asirieni ne sînt cunoscute din chiar reliefurile asiriene, cum ar fi cel din palatul lui Sargon II de la Dur-Şarrukin (Khorsabad) care, împreună cu imaginile de pe porţile lui Salmanassar III de la Balawat, redau scene ale luptei Asiriei contra statului urartean. În palatul amintit al lui Sargon II este reprezentată jefuirea de către trupele regelui a oraşului urartean Musasir şi în speţă a unui templu a cărui faţadă este ornamentată cu discuri mari şi mici, metalice *(fig. 8)*.

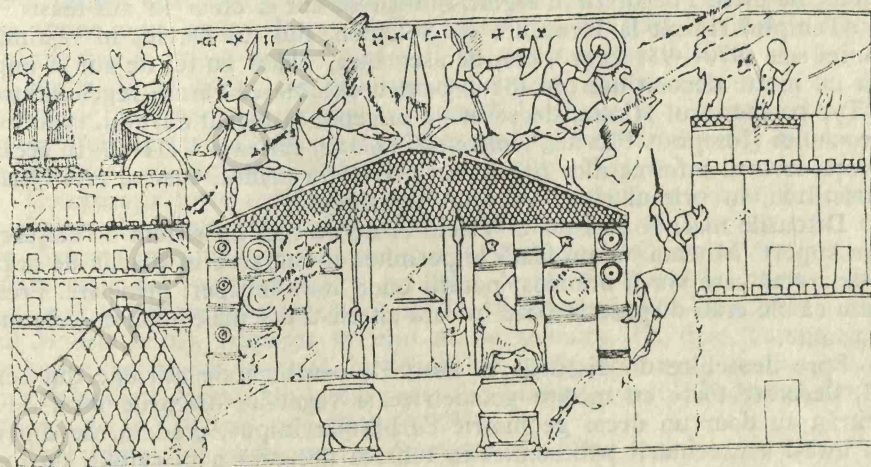


Fig. 8.

E. Akurgal (*op. cit.*, la nota noastră 83) crede că este vorba despre scuturi întrucît ostaşul de pe acoperişul templului ţine în mînă, de o apucătoare centrală, un astfel de disc. Registrele discului sînt marcate, iar în mijloc acesta are o protuberanţă, de asemenea, specificată grafic. Cele două mărimi ale discurilor exclud posibilitatea ca ele să fie scuturi, mai ales că prin raport cu discul interpretat drept scut, discurile mici abia depăşesc mărimea pumnului (în special cele din stînga). Deci nu este vorba de o decoraţie a templului cu scuturi, obicei practicat şi în lumea greacă, ci cu discuri metalice (poate preţioase) anume create în acest scop.

Importanţei Vălcitrănului pentru relaţiile tracilor cu Orientul i se adaugă astfel nu mai mica sa însemnătate pentru arheologia orientală. Izvoare literare indirecte, aş spune chiar foarte indirecte, ne dau totuşi o imagine generală despre cum puteau arăta astfel de săli de aparat. Cît priveşte bogăţia obiectelor din metale preţioase la care se referă atîtea inventare, precum şi corespondenţa regilor asirieni, tezaurul de la Vălcitrăn ne-o ilustrează într-o mică măsură, excepţională însă, prin calităţile realizării tehnice.

Filostratos, intelectual fantezist din anturajul Iuliei Domna, scriind la cererea acesteia *Viaţa lui Apolonios din Tyana* (sec. I e.n.) dă o descriere a „minunilor" Babilonului, aşa cum le va fi văzut eroul său, primit cu toate onorurile la curtea persană. Plinius cel Tînăr, contemporan cu Apolonios, ne spune că pe timpul lui la Babilon nu se mai vedeau decît ruinele templului lui Baal, iar capitala parţilor arsacizi se afla la Ctesifon. Fără îndoială că Filostratos a imaginat fabuloasa biografie a lui Apolonios compilînd, fără a da atenţie cronologiei, o mulţime de izvoare vechi aflate încă în biblioteca din Alexandria şi care vor fi descris frumuseţile şi fastul Babilonului ahemenid de pe vremea lui Alexandru cel Mare. Ni se spune astfel că „palatele regilor de la Babilon sînt acoperite cu aramă, fapt ce le face să strălucească de la mare depărtare. Camerele femeilor, cele destinate bărbaţilor precum şi galeriile au în loc de picturi decoraţii în argint, în foaie de aur şi chiar în aur masiv" [85].

Templul ridicat la Ierusalim de Solomon, fiul lui David, în răstimpul domniei sale (970—931 î.e.n.), era, de asemenea, placat cu foi de aur şi împodobit cu multe decoraţiuni din metal pentru executarea cărora regele adusese din Tyr pe meşterul Hiram, deosebit de priceput la lucrul aurului, argintului şi bronzului (Josephus Flavius, *Antichităţi iudaice*, cartea a VIII-a). În această privinţă, izvorul informaţiilor istoricului evreu din primul veac al erei noastre îl constituia, în primul rînd, Vechiul Testament.

Discurile mari şi mici de la Vălcitrăn nu au nici un sistem de ataşare la vreun suport. Muchia lor profilată le permitea încastrarea în plăcile de argint sau de aramă care vor fi îmbrăcat pereţii unor atare încăperi princiare. Presupunem că ele erau dispuse în frize în care alternau discurile mici cu cele mari şi decorate.

Spre deosebire de discurile şi carourile ornamentale asiriene din ceramică, decorate toate cu motive geometrice şi vegetale, discurile mari de la Vălcitrăn au doar un decor geometric curbiliniar impus, credem, de dificultatea însăşi a executării policromiei în tehnica nesigură a placajului cu foaie de argint şi a *niello*-ului în „champlevé" obţinut prin presarea suportului de

aur. Decoraţia în email, vegetală, zoomorfă şi antropomorfă presupune tehnica *cloisonné*-ului, generalizată mult mai tîrziu în acea parte a Orientului pe care o avem în vedere.

Putem conchide deci, fără însă a preciza deocamdată cărei regiuni a Orientului Apropiat îi aparţine tezaurul de la Vălcitrăn, că discurile mari şi mici erau utilizate la friza unei săli fastuoase îmbrăcate în metal, aşa cum stau mărturie mai multe documente grăitoare asupra acestei uzanţe datînd încă din mileniul IV î.e.n., dar care s-a ilustrat în toată desfăşurarea ei în pictură, toreutică şi ceramică arhitecturală în epoca de înflorire a imperiului asirian, atunci cînd acesta, cucerind Anatolia, îşi întinde stăpînirea şi influenţele-i culturale către vestul Asiei Mici.

*

Caracteristicile tehnologice ale obiectelor descoperite la Vălcitrăn sînt, în afara finisării excepţionale, placajul cu argint, folosirea *niello*-ului, a aurului, electrului, bronzului şi ambrei. O particularitate interesantă este prelucrarea capetelor niturilor ce fixează partea de jos a torţilor vaselor; ele sînt de forma unei calote sferice în exteriorul recipientelor şi conice în interior. Marele vas cu două torţi are niturile conice la ambele capete, cele din exterior avînd însă muchia tăiată drept. De mare însemnătate pentru situarea tezaurului în afara zonei balcano-egeice este utilizarea sudurii la tuburile de electru pentru alimentarea lămpii precum şi la cele comunicante din acelaşi metal.

Placarea cu argint şi decorarea cu *niello* apar în aria egeeană în bronzul tîrziu [86] şi sînt ilustrate de pumnalele de la Micene. Astfel de rafinamente nu se semnalează în metalurgia estului Peninsulei Balcanice nici la sfîrşitul bronzului, nici la începutul Hallstattului [87].

Este adevărat că ambra este frecventă în lumea miceniană [88], iar drumul ei străvechi trecea prin regiunile noastre. Mica pastilă de ambră prinsă în centrul fermei cruciforme a unuia din discurile mari de la Vălcitrăn nu ne poate spune prea multe despre utilizarea acestui material sau măcar despre rostul plasării ei într-o poziţie care o făcea cu totul invizibilă.

Forbes [89] ne asigură că nici una din impurităţile aurului nativ nu este suficient de caracteristică pentru o anumită localitate spre a acredita teorii ca aceea a originii transilvănene a aurului din obiectele descoperite la Micene, cum încercase să dovedească Davies [90] prin anul 1932.

Comparaţia între media purităţilor surselor de aur într-o zonă şi cea a podoabelor din descoperiri arheologice arată că cea dintîi este cu mult mai mare. Aceasta înseamnă că aurul folosit în vechime în Orientul Apropiat era în mare majoritate un aliaj nativ, iar afinarea lui nu a fost întreprinsă decît într-o perioadă tîrzie prin raport cu cea în discuţie (sfîrşitul bronzului şi începutul Hallstattului). Afinarea aurului nu se practica din lipsa cunoştinţelor tehnologice (ea fusese realizată în Orient de foarte timpuriu), ci din credinţa că metalele aliate făceau ele însele parte din familia aurului. Puritatea aurului în piesele de la Vălcitrăn este de cca 890‰.

Este regretabil că nu au fost întreprinse analize metalurgice mai aprofundate asupra tezaurului pentru a putea cunoaşte tehnica şi natura sudurilor.

Se pare că sudura sau o formă rudimentară a ei, aplicată la metalele nobile, a fost reperată în cimitirul regal de la Ur, aflat în folosință pe la 2500 î.e.n. [91]. Din același loc provine un bol de argint decorat cu benzi de electron imitînd împletitura de răchită și o placă împodobită cu bulbi de electru plasați pe filigran de argint.

Ca realizare tehnologică tezaurul, evident mult posterior epocii cimitirului de la Ur, aparține rafinamentului oriental de prelucrare a metalelor prețioase. Marea dezinvoltură cu care sînt folosite într-un perfect finisaj toate materialele ce îl alcătuiesc nu face decît să confirme această idee. În plus, remarca demnă de luat în considerație a lui Popovici [92] pornind de la constatarea lui Mikov [93] că procentul mare al zincului în bronz, urcînd pînă la 16% este superior celui obișnuit în obiectele din Balcani și de la Dunăre (între 11—14%) îndreptățește și ea plasarea originii tezaurului în Orient.

Este semnificativă și valoarea estetică decorativă acordată argintului. În vreme ce aurul masiv nu este cruțat, argintul este întrebuințat cu parcimonie. Aceluiași gust pentru metalul alb i se datorește și folosirea electrului spre a crea contraste de culoare chiar în masa piesei, ca să nu mai spunem că rolul acestuia în efectuarea sudurilor va fi fost esențial.

În listele asiriene de tributuri, argintul precede ca importanță aurul. El a fost luat ca pradă de preț de către Assurnassirpal II și de fiul său Salmanassar III în campaniile lor din Siria și Fenicia. Dealtfel întreaga decorație și îmbinarea metalelor în tezaur vădesc gustul special pentru policromie, caracteristic Orientului. Din punct de vedere tehnologic nu ne putem gîndi la o dată timpurie pentru Vălcitrăn căci utilizarea *niello*-ului atît în zona Mării Egee, cît și în Orientul Apropiat era destul de rară în mileniul II î.e.n.

Sandars [94] consideră că protuberanțele centrale ale discurilor au un aspect frigian, iar aplicațiile de argint și *niello* le găsește a fi în același idiom cu mobila cu incrustații din Marele mormînt de la Gordion, ceea ce este, după părerea noastră, o comparație neadecvată. Tot atît de puțin relevantă consider a fi legătura pe care H. Seyrig o face între descoperirea de la Tôd [95], în Egipt, datată pe la 2000 î.e.n. și tezaurul de la Vălcitrăn, analogie care se bazează pe motivul spiralei preluate în *S* înclinat.

Faptul că deocamdată nu se cunosc vase ceramice sau metalice cu torți supraînălțate în Orientul Apropiat dincolo de zona vestică a Anatoliei, că discurile decorative stau sub influență asiriană (cel puțin din cît se știe pînă acum, dar nu este exclus să se descopere astfel de piese în Lidia sau Frigia), că forma *trilyhnos*-ului și caracteristicile metalurgice ale tezaurului pledează pentru strînse legături cu Orientul Mijlociu, ne fac să credem că acesta este o parte a unui mare jaf al unui palat din Asia Mică aflată sub autoritatea și influența asiriană începînd de la Salmanassar III pînă către sfîrșitul veacului VIII. Cu alte cuvinte, considerăm că a fost produs în Asia Mică în secolele IX—VIII î.e.n. și că reprezintă o parte din vesela, dispozitivele de iluminat și decorația murală ale unei săli de aparat dintr-un somptuos edificiu.

Vom încerca, în încheiere, să deslușim circumstanțele în care această pradă a ajuns la sud de Dunăre precum și cine au fost purtătorii ei. Este pentru

toată lumea evident că o astfel de tentativă, oricît ar invoca izvoare istorice, rămîne, mai mult decît tot ceea ce am spus pînă acum, o ipoteză de lucru.

Convingerea ne este că strădania noastră de a reorienta cercetările privind originea Vălcitrănului va aduce mai multă lumină asupra istoriei traco-dacilor şi a relaţiilor lor cu Asia Mică decît eventual sporitele şi inutilele eforturi pe făgaşul tradiţional al provenienţei lui locale, caz în care dosarul acestuia se află închis fără a fi fost rezolvat.

*

Cum spuneam, lui Nancy K. Sandars [96] îi revine meritul de a fi formulat întîia oară două posibilităţi (de bună seamă, în antichitate) prin care obiectele orientale de la Vălcitrăn au ajuns în locul descoperirii lor. A doua posibilitate mi se pare că trebuie oricum înlăturată, căci ea are în vedere campania lui Darius contra sciţilor din 514—512 î.e.n. Atunci Megabyzes a fost lăsat în Europa cu ordinul să cucerească Tracia. Aceasta nu s-a întîmplat, dar capul de pod persan a rămas, cu oarecare întrerupere pînă în 480, cînd Xerxes a trecut la rîndu-i cu armata în Tracia. Avînd în vedere rostul discurilor din tezaur, este greu de susţinut că armata Marelui Rege va fi cărat în bagajele curţii obiecte de tezaur inutile, admiţînd că acestea au încăput pe mîna medoperşilor în urma prăbuşirii imperiului asirian, la care au contribuit ei înşişi în mare măsură.

Fără a exclude posibilitatea unei prăzi luate de traci de la perşi după retragerea lor grăbită în urma înfrîngerilor de la Salamina şi Plateea, nu ne putem închipui că obiectele de la Vălcitrăn ar fi rimat utilitar, ca să nu mai vorbim cronologic sau artistic, cu amfora de la Duvanli şi alte piese de acelaşi gen. Şi în treacăt fie spus, nu este cazul să se explice doar prin jefuirea armatei persane marele număr de obiecte ahemenide aflate în Tracia, nici prin covîrşitoarea influenţă pe care Persia ar fi avut-o în domeniul artistic asupra Traciei, aşa cum crede Venedikov, ci prin relaţiile cu grecii ionieni, ştiut fiind că încă din veacul V î.e.n. toreutica, la mărturia căreia se apelează atît de des, era o artă greco-persană.

Să revenim deci la prima posibilitate propusă de Sandars. Este vorba de alungarea cimerienilor şi trerilor din Asia Mică de către regele lidian Alyattes pe la începutul sec VI î.e.n., după mărturia lui Herodot [97].

Despre cimerieni, confundaţi deseori cu trerii din pricina unei informaţii imprecise a lui Strabon [98] care-şi mărturiseşte în aceeaşi frază nesiguranţa afirmaţiei făcute pentru ca în tot cursul operei să-i osebească constant pe unii de alţii [99], se ştiu prea puţine lucruri în afară de izvoarele scrise care nu-i localizează, exceptînd Bosforul ce le poartă numele, nicăieri în mod constant şi precis. Am văzut că Pârvan punea pe seama lor prezenţa dacilor la Troia. Astăzi ştim că pătrunderea triburilor tracice în Asia Mică în cadrul marii migraţii egeene este o realitate istorică cu fundamentare arheologică.

În cadrul acestei mari mişcări de populaţii au trecut Helespontul, în afară de treri, bitinii, tinii, misii, frigii, lidii. Dintre toţi doar pe treri îi regăsim la nord de Haemus către sfîrşitul sec V î.e.n. atunci cînd îi pomeneşte Tucidide [100] ca limitînd un grup al triburilor tracice: „partea dinspre triballi, şi

aceştia autonomi, o mărgineau trerii şi tilataii; aceştia locuiesc în partea de miazănoapte a muntelui Scombros şi se întind spre apus pînă la rîul Oscios".

La alungarea lor din Asia Mică de către Alyattes, trerii nu vor mai fi găsit loc decît la periferia tracilor odrizi, cam în regiunea în care a fost descoperit tezaurul de la Vălcitrăn.

Să cercetăm care va fi fost odiseea peregrinărilor lor în Asia Mică. Alianţei cu cimerienii, Danov [101] nu ne îndeamnă să-i acordăm o prea mare însemnătate deoarece „trerii nu erau după cît se pare un trib deosebit de numeros şi puternic". Totuşi întotdeauna trerii sînt citaţi alături de cimerieni, iar Strabon însuşi (XIII, 627—628) se referă la informaţiile furnizate de lirica ioniană şi anume la cea a poetului Callinos, din sec. VII î.e.n. [102], contemporan deci cu ultimele acţiuni ale trerilor şi cimerienilor în Asia Mică.

Tot Strabon (XI, 511) ne dă de ştire că în vechime sacii, cimerienii şi trerii au făcut incursiuni şi au ocupat Bactria, cea mai bogată parte din Armenia, iar spre vest s-au întins pînă în Capadocia. Geograful antic spune într-altă parte (XII, 552) că tracii treri locuiau dincoace de Halys şi deci ar fi putut veni, şi poate chiar au şi venit, în ajutorul troienilor aflaţi în război cu aheii, în vreme ce populaţiile de dincolo de fluviul menţionat nici vorbă că nu au ştiut ce se petrece la Troia. După căderea Troiei, tot Strabon (XIII, 586) arată că multe populaţii şi-au schimbat locurile lor: „trerii care sînt şi ei traci au ajuns tot cam pe lîngă Abydos".

Învăţatul geograf din Amasia Pontului pomeneşte printre jafurile trerilor acela al Sardes-ului (XIII, 627—628), poate în 652 î.e.n., după ce mai înainte fusese jefuit de cimerieni.

Cimerienii apar în textele asiriene în vremea lui Sargon II (722—705) şi a lui Rusas I de la Urartu. Către 720 î.e.n. cimerienii ameninţă Urartu, iar pe la 680 î.e.n. dau de furcă lui Aşaradon (680—669 î.e.n.), regele Asiriei, ca aliaţi ai urarteenilor, doritori să-şi ia revanşa, şi apoi ai mezilor. Învinşi de asirieni, mulţi cimerieni intră în armata acestora ca mercenari. Destui totuşi, rămaşi de capul lor, în situaţia tulbure în care se afla Asia Mică în vreme ce pe tronul Asiriei un mare suveran ca Asurbanipal (Sardanapal) are el însuşi dificultăţi cu năvăliri şi revolte ce-i primejduiesc statul, cimerienii atacă şi jefuiesc Gordion, capitala frigiană, oraş care după refacere va trece sub autoritate lidiană, şi apoi, prin 676 î.e.n. atacă chiar Lidia şi Sinope.

Se pare că alianţa ramurei asiatice a cimerienilor, care înaintase de la est spre vest, cu tribul trerilor aflat dincoace de fluviul Halys, va fi avut loc pe la mijlocul sec. VII î.e.n. În 612 î.e.n. Cyaxares, regele mezilor, cucereşte Ninive. Observăm, din comparaţia izvoarelor scrise, în afara unor evidente inadvertenţe, că cimerienii preced cu puţin în jafurile lor pe treri. Alyattes, regele Lidiei, îşi extinde graniţa statului său pînă la fluviul Halys ajungînd astfel în vecinătate beligerantă cu puterea crescîndă a mezilor; dealtfel la 28 mai 585 î.e.n. are loc bătălia dintre Alyattes şi Cyaxares marcată de eclipsa de lună prevăzută de Tales din Milet.

În momentul în care Asia Mică se află împărţită între două mari puteri, a mezilor şi a lidienilor, cimerienii şi trerii nu-şi mai pot face jocul lor pe seama vechilor imperii prăbuşite sau pe a noilor state în curs de înfiripare.

Credem că acum, imediat după 585 î.e.n. se produce expulzarea lor din Troada în Tracia. Cu tot ce vor fi prădat şi vor mai fi păstrat vreme de un veac şi jumătate fie singuri, fie mai apoi în alianţă cu trerii, cimerienii trec dincolo de Helespont, pierzîndu-se în istorie. Trerii însă se întorc în locurile de altădată, lîngă neamurile lor de sînge, tracii balcanici. Ei se aşază la nord de Haemus într-o regiune liberă din vecinătatea triballilor.

Datorită lor vor fi fost îngropate la Vălcitrăn, din cauze care ne rămîn încă necunoscute, obiectele preţioase smulse din cine ştie ce palat vest anatolian al Asiriei care se prăbuşea. Trerii par astfel a fi singurii dintre traci ce au trecut Helespontul, care se reîntorc în locurile lor de baştină fără a fi reuşit să-şi creeze un destin propriu şi durabil în răstimpul multisecular al absenţei lor din Balcani.

Cum mai spuneam, cele expuse sînt doar o posibilă interpretare a izvoarelor disparate şi neconcordante. O singură realitate rămîne, credem, evidentă: cea a tezaurului de la Vălcitrăn şi ea poartă sub raportul tehnologiei, al funcţionalităţii şi al decoraţiei, pecetea indelebilă a Orientului.

NOTE

[1] B. Filow, *Ein scythisches Bronzerelief aus Bulgarien*, în *E.S.A.*, IX, 1934, p. 197; N. Fettich, *Der scythische Fund von Gartschinovo*, Budapesta, 1935; *Venedikov-Gherasimov*, p. 94–95, fig. 152, p. 370.

[2] *Geschichte von Troas*, Leipzig, 1887.

[3] *Roliata na starite traki v predistoriata i protoistoriata na Balkanskiia poluostrov i Mala Azia* (Rolul vechilor traci în preistoria şi protoistoria Peninsulei Balcanice şi a Asiei Mici), în *Izvestia-Institut*, Sofia, 1925, p. 17–42.

[4] *Note di geografia antica*, în *Rivista di filologia*, Torino, 1923, p. 342 şi urm.; *Dacii la Troia*, în *Orpheus*, II, 1, 1926, p. 6–9.

[5] *Getica*, Bucureşti, 1926, p. 2–40 şi 220–289.

[6] *Zur Kunde der Hämushalbinsel*, I, Viena, 1882; *Die alten Thraker*, Viena, 1893.

[7] Vl. Gheorghiev, *Trakiiskiat ezik*, Sofia, 1957; I. I. Russu, *Die Sprache der Thrako-Daker*, Bucureşti, 1969.

[8] *Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg-Leipzig, 1894.

[9] *Geschichte der griechischen Religion*, vol. I, München, 1967, vol. II, München, 1961.

[10] *Religia geto-dacilor. Zei, credinţe, practici religioase*, Cluj, 1947

[11] *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, 1970, cap. I, *Les Daces et les loups*, p. 13–30.

[12] *Venedikov-Gherasimov*, fig. 36.

[13] *Consideraţii asupra metalurgiei aurului din Transilvania în Bronz D şi Hallstatt A*, în *A.M.N.*, IX, 1972, p. 40, nota 49.

[14] *Zlatnite sădove ot Vălcitrăn*, în *Izvestia-Institut*, III, 1925, p. 230–233, fig. 48. Pentru ecoul descoperirii în presa timpului, bulgărească şi străină, cf. V. Mikov, *op, cit.*, (la nota noastră nr. 26), p. 17–18.

[15] *Un trésor de vases d'or découvert en Bulgarie*, în *Aréthuse*, 1925, 2, p. XVIII–XIX.

[16] *R.A.*, vol. 22, 1925, II, p. 273.

[17] G. Wilke, în *Eberts Reallexicon der Vorgeschichte*, vol. XIV, Berlin, 1929, p. 227–228, pl. 53 A–B, 54, s.v. Vălcitrăn: „Filov, Kazarov und Protici erbliken in dem Funde die Erzeugnisse einer orientalischen oder wenigstens vom Orient beeinflussten mittelalterlichen Kunst und fassen ihn als den Schatz eines bulgarischen Fürsten des 7–8 Jh. n. Chr. auf." (Filov,

Kazarov şi Protici au văzut în descoperire produsul unei arte medievale orientale sau cel puţin influenţată de Orient şi o consideră drept tezaur al unui principe bulgar din veacurile VII–VIII e.n.).

[18] *Ein neuer Goldfund aus Bulgarien*, în *Germania*, IX, 1925, p. 50–54. Pentru atribuirea tezaurului Hallstattului dunărean şi precizarea datei sale, arheologul citat invocă analogiile descoperirilor de la Dalj, în Slovenia, şi de la Borodino.

[19] *Ibidem:* „was meine persönliche Stellungnahme zu dem Funde anlangt so möchte auch ich ihn die Hallstattstufe A eingliedern" (cît priveşte punctul meu personal de vedere referitor la descoperire, aş prefera să o includ în Hallstatt A).

[20] Vol. 22. 1925, II, p. 308.

[21] *Consideraţiuni asupra tezaurului de la Vălcitrăn*, în *A.R.M.S.I.*, seria III, tom. V, memoriul 2, Bucureşti, 1925, p. 7–33.

[22] *Getica*, Bucureşti, 1926, p. 294, 767 (rezumat fr.).

[23] *Kămă văprosa za Valcitranskoto zlatno săkrovişte*, în *Izvestia-Institut*, II, 1926/27, p. 285–288. Autorul menţionat nuanţează între „paftale" şi „capace" în legătură cu rostul discurilor din tezaur, citînd analogia piesei de la Langstrup, cu diametrul de 28 cm.

[24] *Considération sur certaines formes caractérisant l'âge du bronze de l'Europe sud-orientale*, în *Mélanges de l'École roumaine en France*, II, 1929, p. 521; de asemenea Radu Vulpe, *L'âge du fer dans les régions thraces de la Péninsule Balcanique*, Paris, 1930, p. 128.

[25] *Antiquités syriennes*, în *Syria*, XXXI, 3–4, 1954, p. 218–224, unde se fac apropieri între Vălcitrăn şi tezaurul de obiecte de argint descoperit la Tôd, în Egipt, cu piese de provenienţă asiatică.

[26] *Zlatnoto săkrovişte ot Vălcitrăn*, Sofia, 1958.

[27] Al. Vulpe, *Traci şi iliri la sfîrşitul primei epoci a fierului în Oltenia*, în *S.C.I.V.*, 13,2, 1962, p. 307–321; idem, *Zur mittleren Hallstattzeit in Rumänien (Die Basarabi Kultur)*, în *Dacia*, N.S. IX, 1965, p. 105–132; idem, *Archäologische Forschungen und historische Betrachtungen über das 7 bis 5 Jh. im Donau-Karpatenraum*, în *Memoria antiquitatis*, 2, 1970, p. 115–182

[28] *A.J.A.*, 63, 3, 1959, p. 285.

[29] *Encore le trésor d'orfèvrerie de Vălcitrăn*, în *R.A.* 1959, II, p. 106–110.

[30] *Starinar*, XI, 1960, p. 254.

[31] *Gold und Silberschatze aus Bulgarien*, în *Kunstschatze in bulgarischen Museen und Klöstern*, Catalog, Essen, 1964, p. 29–30.

[32] *Les trésors d'art des terres bulgares*, Sofia, 1965; Venedikov, Gherasimov, *op. cit.*, p. 33–36, fig. 32–40, catalog, p. 360–361; Ivan Venedikov, *Vălcitrănskoto săcrovişte*, în *Izkustvo*, nr. 3–4, 1975, p. 2–10.

[33] Antonio Frova, *Vălcitrăn* în *E.A.A.*, vol. VII, Roma, 1966, p. 1083–1084, citează pe Filov, Reinecke, Andrieşescu, Mikov şi Cicikova într-un rezumat foarte *sui generis* şi cu totul în afara problematicii.

[34] *Cimmerians, Phrygians, Achaemenians and South-East Europe*, în *Actes du VII-e Congrès international des sciences préhistoriques et protohistoriques*, Praga, 1972, vol. II, p. 873–877.

[35] Mikov, *op. cit.*, p. 26. Ecat. Vulpe, *op. cit.*, p. 520; V. Popovici, *op. cit.*, p. 109–110.

[36] Mikov, *ibidem*, p. 29.

[37] Petăr Detev, *La ceramique à „mamelons" en Thrace*, în vol. *Thracia*, Sofia, 1972, p. 37, fig. 10; idem, *Traces de la civilisation Razkopanitza en Transylvanie*, în *Apulum*, VII/1, 1968, p. 61 şi urm.

[38] *Les relations entre Mycène, l'Asie Mineure et le bassin des Carpathes*, în *Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, II, Sofia, 1969, p. 657–660.

[39] S. Morintz, *Quelques problèmes concernant la période ancienne du Hallstatt au Bas Danube à la lumière de fouilles de Babadag*, în *Dacia*, N. S., VIII, 1964, p. 101–118.

[40] Maria Cicikova, *Nouvelles données sur la culture thrace de l'époque du Hallstatt en Bulgarie du sud*, în *Thracia*, I, 1972, p. 79–100.

[41] *The autonomy of the south-east european Copper Age*, în *Proceedings of the Prehistoric Society*, vol. XXXV, 1969, p. 12–47: „In his *Retrospect* (1958, p. 74) Childe said that he had come to recognize how right Hawkes had been in 1940 when in his *The prehistoric foundations of Europe* he had insisted that by the Bronze Age, Europe had achieved a kind of culture distinctively its own".

[42] *Venedikov-Gherasimov*, p. 360–361.

[43] Iv. Venedikov, *Vălcetrănskoto săcrovişte*, în *Izkustvo*, nr. 3–4, 1975, p. 7–8.

[44] A. Alexandrescu, *Inventaria archaeologica*, România, fasc. 2, R. 15, 1966 precizează datarea în sec. XIII î.e.n. Venedikov cunoaşte numai prima publicare a lui Andrieşescu, în *Dacia*, II, 1925, p. 34 şi urm. şi le datează foarte larg între 1600–1200.

[45] Al. Fol, *Simbolicinoto pogrebenie ot Kazicene, Sofiiskoto*, în *Izkustvo*, 1975, nr. 3–4, p. 11–13.

[46] Iv. Venedikov, *op. cit.*, p. 9: „acum putem arăta că obiectele noastre (din epoca bronzului, n.n.) nu au fost lucrate de meşteri transilvăneni şi că tezaurul de la Vălcitrăn şi sceptrele executate cu tiparele descoperite la Razgrad se constituie drept exemple ce au fost imitate de meşteşugari din ţinuturile de la nordul Traciei în ultima fază a epocii bronzului".

[47] S. Morintz, *op. cit.*, în *Dacia*, N. S. VIII, 1964, p. 101–118; S. Morintz şi Petre Roman, *Un nou grup hallstattian timpuriu în sud-vestul României – Insula Banului* în *S.C.I.V.*, 20, 3, 1969, p. 393–422.

[48] W. Dörpfeld, *Troja und Ilion. Ergebnisse der Ausgrabungen in den vorhistorischen und historischen Schichten von Ilion 1870–1894*, Berlin, 1902. C. W. Blegen şi colaboratorii, *Troy, settlements VII-a, VII-b and VIII*, vol. IV partea 1 şi 2, Princeton, 1951.

[49] Kurt Bittel, *Les Hittites*, Paris, 1976, p. 19, 301.

[50] Kurt Bittel und H. G. Güterbrock, *Bogazköy, neue Untersuchungen in der hethitischen Hauptstadt*, Berlin, 1935, p. 36, pl. 6, 4.

[51] Luigi Morricone, *Scavi e scoperte nel „Serraglio" e in località minori (1935–1943)*, în *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente*, vol. 50–51, nuova serie, 34–35, (1972–1973), Roma, 1975, p. 267, fig. 217, inv. 1271, fig. 217 a, stînga.

[52] C. F. A. Schaeffer, *Stratigraphie comparée et chrolonogie de l'Asie occidentale*, Paris, 1948, p. 461 şi urm.

[53] Iv. Venedikov, *Les trésors d'art des terres bulgares*, Sofia, 1965.

[54] *Op. cit.*, p. 42, fig. 34.

[55] Ludwig Borchardt, *Das Grabdenkmal des Königs Sahun-re. Die archaeologischen Ergelbnisse*, Leipzig, 1910, p. 134, fig. 184, datat între cca 2600–1500 î.e.n.

[56] Leonard Woolley, *Ur excavations, vol. IV. The early periods*, Philadelphia, 1955, pl. 32.

[57] Ch. Singer, H. S. Harrison, *A history of technology, vol. I. Fire-making, fuel and lighting*, Oxford, 1958, p. 236, fig. 151 B şi C.

[58] Dumesnil du Buisson, *Compte rendu de la quatrième campagne de fouilles à Mishrifé-Qatna*, în *Syria*, vol. XI, 1930, p. 146–163, pl. XXXIV.

[59] Colin Renfrew, *The Emergence of Civilisation. The Cyclades and the Aegean in the third millenium B. C.*, Londra, 1972, p. 501–502, fig. 21, 2.

[60] H. B. Walters, *Catalogue of the greek and roman lamps in the British Museum*, Londra, 1914, p. 1, nr. 1.

[61] *Ibidem*, p. 25–27, nr. 139, 157.

[62] R. D. Barnett, *Further russian excavations in Armenia, (1949–1953)*, în *Iraq*, vol. XXI, partea 1, 1959, p. 1–19, pl. II, b.

[63] *The Athenian Agora, vol. IV, Greek Lamps and their survivals*, Princeton, 1958, p. 7 şi nr. 23, pl. 29.

[64] *Die antiken Tonlampen*, St. Petersburg, 1914, p. 1; p. 19, nr. 2, 3, pl. I, fig. 2, 3.

[65] P. Ducrey, V. Hadjimichali, O. Picard, *Recherches à Latô VI, céramique hellénistique*, în *B.C.H.*, 100, 1976, I, p. 253–267, p. 267, fig. 13 a şi b.

[66] *Consideraţiuni asupra metalurgiei aurului din Transylvania în Bronz D şi Hallstatt A*, în *A.M.N.*, IX, 1972, p. 40, nota 49.

[67] V. Mikov, *op. cit.*, p. 47, crede că originea tezaurului este strîns legată de semnificaţia lui rituală pe care o apropie de carele de bronz solare. Împotriva acestei încheieri ia imediat atitudine V. Popovici în recenzia din *R. A.*, *op. cit.*, p. 106–110.

[68] Gordon Childe, *The Danube in Prehistory*, Oxford, 1929, p. 60, fig. 30, 32.

[69] *Goldfunde des Depotfundhorizontes von Hajdu Samson*, în *46–47 Bericht der römisch-germanischen Kommision*, Frankfurt, 1965–1966, p. 41.

[70] *Op. cit.*, p. 40, nota 49.

[71] A. M. Snodgrass, *The Dark Age of Greece*, Edinburgh, 1971, p. 220, fig. 77.

[72] V. R. d'A. Desborough, *The Greek Dark Ages*, Londra, 1972, p. 72, fig. 13.

[73] *Ibidem*, p. 144, pl. 25.

[74] *Die Metallbeigaben der früheisenzeitlichen Kerameikos-Gräber*, în *J.D.A.J.*, nr. 77, 1962, p. 74 şi urm.; Kerameikos: fig. 6/10, 11/3, 13/13; Olympia: fig. 35/1–2; Kavousi: fig. 35/3.

[75] *Depozitele de bronzuri din Dobrogea*, în *S.C.I.V.*, 16, 1, 1965, p. 33–35, fig. 10/1.

[76] C. Schuchardt, *Alteuropa in seiner Kultur und Stilentwicklung*, Strassburg şi Berlin, 1919, p. 259, fig. 79 e; G. Kossina, *Deutsche Vorgeschichte*, ed. III-a, Leipzig, 1921, p. 130.

[77] Robert Laffineur, *Les disques-pendentifs rhodiens en or de la fin de l'époque geométrique, în A. A.*, 90, 1975, 3, p. 305–312.

[78] *Das wiedererstandene Assur*, Leipzig, 1938, p. 144–145, fig. 64.

[79] Roberto Paribeni, *Architettura dell'Oriente antico*, Bergamo, 1937, p. 248.

[80] *Ibidem*, p. 265–266, fig. 241–242.

[81] Birch-Pinches, *Bronze ornaments of the palace gates of Balawat*, Londra, 1902; Eckhard Unger, *Zum Bronzetor von Balawat*, Leipzig, 1912; J. King, *Bronze reliefs from gates of Salmanassar*, Londra, 1915.

[82] Louis Speleers, *Les arts de l'Asie Antérieure ancienne*, Bruxelles, 1926, p. 141, pl. XXIV, fig. 509; G. R. Meyer, *Altorientalische Denkmäler im Vorderasiatischen Museum zu Berlin*, Leipzig, 1970, p. 26, pl. 108, 127.

[83] Eckhard Unger, *Sargon II von Assyrien, der Sohn Tiglaptilesers III*, în *Istanbul asariatika müzeleri neşriyati*, IX, Istanbul, 1933, p. 16–19 pl. 1–3; E. Akurgal, *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*, Berlin, 1961, p. 48–51 şi fig. 18 la p. 305 (decoraţie arhitecturală cu scuturi).

[84] Kurt Bittel, *Ausgrabungen in Bogazköy*, în vol. *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient*, Berlin, 1959, p. 106, fig. 10.

[85] Filostratos, I, XXV.

[86] Colin Renfrew, *The Emergence of Civilisation*. . ., p. 319.

[87] James H. Gaul, *Possibilities of prehistoric metallurgy in the East Balkan Peninsula*, în *A.J.A.*, 1942, 3, p. 400–409. În schimb, încrustarea şi placarea bronzului cu argint era cunoscută în Anatolia prehitită încă de pe la 2300 î.e.n. ca urmare a deprinderii de a exploata zăcămintele de minereu ale zonei pontice şi a faptului că metalurgii şi toreuţii care lucrau la curţile princiare ajunseseră la un foarte înalt nivel tehnic. Kurt Bittel, *Les Hitittes*, Paris, 1976, p. 29 ne asigură că deşi 730 km separau Troia, punctul cel mai vestic, de teritoriile pre şi protohitite, există, chiar dacă coincidenţa formelor şi materialelor e departe de a fi perfectă, o înrudire atît de strînsă şi mai ales o corespondenţă în nivelul cunoştinţelor tehnice care ne duc la concluzia unor relaţii directe şi reciproce. În perioada anterioară, spune autorul, civilizaţiile evoluate ale sudului aveau drept fundament economic utilizarea şi exploatarea obsidienei; acum, în nord, acest rol este preluat de filoanele metalifere exploatate în sfera de influenţă a principatelor din nordul Asiei Mici. Astfel sînt cunoscute vasele de aur din mormintele de la Alaca Höyuk, datînd din a doua jumătate a mileniului III î.e.n. precum şi cerbul de bronz cu incrustaţii şi placaj de argint sau zeiţa fecundităţii de la Hasangolan, către 2100 î.e.n., din argint masiv placat cu aur. În lumea anatoliană sud-pontică influenţele aşezărilor comerciale asiriene de la Tawinia, Hattus, Durhumit, Kanish, Samuha, Shalatuwar încep a se manifesta încă din sec. XIX–XVIII î.e.n. Pentru metalurgia anatoliană între 1500–700 î.e.n. a se vedea Ştefan Przeworski, *Die Metallindustrie Anatoliens in der Zeit von 1500 bis 700 vor Chr. Rohstoffe, Technik, Produktion*, în *Opera selecta*, Varşovia, 1967.

[88] Harding, Hughes, Brock, *Amber in the Mycenaean World*, în *Annual of the British School in Athens*, 69, 1974, p. 145–172.

[89] R. J. Forbes, *Studies in ancient technology*, vol. VIII, Leida, 1964, p. 165–166.

[90] H. Michell, *The economics of ancient Greece*, Londra, 1963, p. 92–95, citînd un articol al lui O. Davies din *Nature*, 31 dec. 1932.

[91] Ch. Singer şi colab., *A history of technology*, vol. I, Oxford, 1958, p. 623–624.

[92] *Op. cit.*, p. 106–110.

[93] *Op. cit.*, p. 24 şi nota 8.
[94] *Op. cit.*, p. 875.
[95] In *Syria*, 31, 1954, p. 218–224.
[96] *Op. cit.*, p. 875–876.
[97] *Istorii*, I, 16.
[98] *Geografia*, I, cap. III, 21.
[99] *Geografia*, XI, 511; XII, 522; XIII, 627, 628: „Callistenes ne spune că Sardes a fost luată mai înainte de cimerieni, apoi de treri".
[100] *Războiul peloponesiac*, II, 96.
[101] H. Danov, *Tracia antică*, Buc. 1976, p. 188.
[102] Fragmentul 4 Diehl 3, Callinos.

MEDALIOANE DE TIP TESALIAN ŞI PODOABE ÎNRUDITE TRACO—DACICE

În capitolul de față ca și în cel următor vom încerca să definim o serie de caracteristici ale toreuticii geto-dacice în ultima ei fază care se înscrie cu aproximație pe toată durata sec. I î.e.n. De asemenea, ne vom strădui să arătăm că această ultimă fază nu reprezintă „o altă lume" în arta prelucrării metalului la traco-daci — prin raport cu ceea ce sîntem obișnuiți a da ca exemplu atunci cînd vorbim de produsele acestui artizanat constituit în sec. IV î.e.n. (Agighiol, Băiceni, Craiova, Peretu, Poronia etc.) — ci se înscrie într-o continuitate tehnică și iconografică la care vin să se adauge mereu alte noi surse de inspirație lămuritoare asupra genezei și evoluției acelor tipuri ce par a o detașa atît de net de perioada „marilor tezaure".

De fapt, așa cum arătam în cap. II, amprenta artei grecești asupra toreuticii traco-dacice este un *datum* ce trebuie considerat cu toată atenția și urmărit în tot ceea ce acesta „inovează" sau mai degrabă selectează în fiecare etapă istorică.

Una din caracteristicile podoabelor de argint dacice din sec. I î.e.n., fie că sînt ele vestimentare sau decorații aplicabile pe suport de metal sau lemn, este apariția figurii umane în medalion. Fără a intenționa să epuizăm deocamdată problema sau măcar să dăm o completă listă a pieselor ce le avem în vedere, amintim numai cîteva din aceste medalioane falere cum ar fi cele de la Herăstrău, unde apar busturi de personaje, și, prin extensiune, fibulele cu piciorul în formă de placă triunghiulară decorată cu cîte un cap uman din față, cazul pieselor din tezaurele de la Coada Malului sau Bălănești.

Avem convingerea că, din punct de vedere iconografic, atît medalioanele cu busturi umane cît și fibulele cu picior triunghiular, cu aproximativ același gen de reprezentări, urcă, prin trepte intermediare pe care le vom arăta mai jos, către un prototip comun: medalionul elenistic timpuriu, podoabă foarte la modă în zone nu prea îndepărtate de cele în care întîlnim frecvent falerele și fibulele despre care e vorba.

Este adevărat că discuri de aur cu reprezentări antropomorfe sînt cunoscute încă de la începutul și mijlocul sec. IV î.e.n., cum ar fi, de pildă, printre cele mai ilustre, cerceii de tîmplă de la Kul-Oba reprezentînd capul Atenei Partenos de tip fidiac *(15/a)*, sau perechea de podoabe similare de la Balșaia Blisnița care înfățișează o Nereidă călare pe hipocamp, purtînd armele lui Ahile *(15/b)*. Acestea însă nu au însemnat altceva decît cazuri izolate de podoabe

somptuoase cărora nu li s-au aflat nici succedanee în timp şi nici modeste replici contemporane.

Cu totul altfel stau lucrurile în privinţa medalioanelor „de tip tesalian" încetăţenite în Balcani după expediţia în Asia a lui Alexandru cel Mare şi produse de mai multe ateliere într-o regiune de unde vor fi preluate şi interpretate atît în mediu elenic, cît şi, în mod indirect, în cel tracic.

Dar să vedem, mai întîi, ce înţelegem prin medalioane „de tip tesalian", care era rostul decorativ al acelor piese foarte cunoscute răspîndite în marile colecţii de antichităţi din Europa şi America, un exemplar deosebit de important aflîndu-se în patrimoniul muzeistic românesc.

*

În Muzeul de istorie naţională şi arheologie din Constanţa, printre numeroasele vestigii provenind de la Tomis sau din alte oraşe apropiate ale Pontului Stîng, se află un medalion de aur *(14/a)* expus împreună cu un inel şi doi cercei din acelaşi metal (Inv. 4073—4075); se menţionează că ansamblul făcea parte din inventarul funerar al unui tumul din împrejurimile localităţii Vama Veche, la sud de Mangalia.

O sumară publicaţie a Muzeului [1] reproduce piesele respective datîndu-le în sec. IV—III î.e.n. şi specificînd că în anul 1936 ele au intrat în colecţia personală a lui V. Canarache donată ulterior de el însuşi muzeului al cărui director era. Trebuie subliniat de la bun început că piesele ce fac parte din ceea ce se numea „tezaurul de la Callatis" (cum aminteam, Vama Veche este situată la 7 km sud de anticul Callatis) nu prezintă legături stilistice ce ar putea atesta unitatea lotului; mai mult încă, pînă în momentul cînd a intrat în colecţia V. Canarache, medalionul nu a fost niciodată însoţit de piesele ce i-au fost alăturate în expoziţia muzeului constănţean.

Către anii 1931—1932 acest medalion [2] care reprezintă bustul Afroditei încoronat cu lauri, drapat, cu sînul stîng descoperit şi extremităţile *taenia*-ei lăsate pe umeri, stîrnea admiraţia şi în acelaşi timp îndoiala specialiştilor şi amatorilor de artă antică din Bucureşti; admiraţia pentru calităţile excepţionale ale execuţiei, pentru mărimea şi starea perfectă de conservare, îndoiala din pricină că braţul drept, tăiat brusc din umăr, ridica probleme asupra autenticităţii obiectului, contravenind unei inexplicabile idei fixe, unei pseudoparadigme exegetice, conform căreia un atare detaliu tehnic şi iconografic nu ar fi propriu antichităţii ci Renaşterii. Fapt este că din pricina acestui fals criteriu ştiinţific piesa nu a putut fi vîndută decît cîţiva ani mai tîrziu şi atunci numai graţie unui şiretlic. Toţi cei care au văzut-o la începutul anilor '30 ştiu că ea aparţinea unei doamne Proca ce o adusese din Grecia în urma unei călătorii întreprinse prin 1929. Intermediarul însărcinat cu valorificarea medalionului l-a anunţat ca provenind de la Callatis în intenţia precisă de a-l vinde lui V. Canarache, renumit colecţionar de antichităţi callatiene.

*

Publicînd colecţia Elena Stathatos, Pierre Amandry [3] discută problema provenienţei celor trei medalioane (numerele 233 şi 234 care reprezintă bustul

Artemidei — *14/b, c* — și numărul 235 pe cel al Afroditei — *15/c)* din colecția ce o studiază precum și a medalionului din colecția Benaki[4] *(15/d)*. În 1929, un lot important de podoabe antice printre care și piesele amintite își făcea apariția în comerțul atenian de antichități. După numeroase consultări și cercetări s-a stabilit că tezaurul, căci era vorba de un tezaur, fusese descoperit în același an în localitatea Carpenisi în Tesalia și că medalioanele din colecțiile Stathatos și Benaki făceau parte din acest depozit. Berta Segall[5], iar mai apoi D. M. Robinson[6] afirmă că tezaurul mai cuprindea și o cupă de ceramică de la începutul sec. IV î.e.n. care se află acum la Muzeul Benaki, bare de aur neprelucrate, un vas de bronz din sec. IV, mai multe vase de argint, precum și alte obiecte dintre care unele anterioare anului 100 î.e.n., data aproximativă a îngropării ansamblului.

D. M. Robinson publică[7], printre altele[8], ca provenind din aceeași descoperire un medalion aflat în colecția sa *(17/*a*)*, un altul în colecția Morley *(16/a)* și în fine un al treilea *(16/b)*, păstrat la Los Angeles County Museum, toate cumpărate la Paris prin 1938 dar despre care Amandry își exprimă îndoiala că ar face parte din aceeași descoperire, dispersată atît de mult în spațiu și timp[9].

Tot din Tesalia provin și cele două medalioane *(16/c, d)* de la Muzeul de artă al Universității Princeton[10] precum și medalionul *(16/e)* păstrat la Muzeul de artă al Școlii de arhitectură din Rhode Island[11]. În fine, tot din „nordul Greciei" provine și medalionul aflat într-o colecție particulară din Germania[12]: *(16/f)*.

Dacă studiem cu atenție piesele mai sus amintite, remarcăm că ele prezintă înrudiri tehnice și stilistice flagrante. Aceasta nu poate decît să ne întărească convingerea că toate făceau parte din același lot cu atît mai mult cu cît se vorbește de inventarul și produsele unui atelier de bijuterii, fapt indicat de barele de aur nelucrate.

Medalionul muzeului din Constanța stă mărturie asupra răspîndirii pieselor lotului în mai multe direcții. Se poate presupune că proprietarul unei unice descoperiri va fi împărțit-o în două loturi, pentru a nu scădea prețul lansînd în același timp pe piață un mare număr de podoabe antice de aur. Zece ani mai tîrziu cînd renumele tezaurului de la Carpenisi se încetățenise deja, același deținător va fi dat la iveală al doilea lot, prevalîndu-se de data aceasta de notorietatea primului și obținînd astfel prețul dorit.

Ar părea greu de inchipuit, ținînd cont de faptul că toate medalioanele în discuție poartă indicația descoperirii lor în aceeași regiune, că am avea de-a face cu descoperiri succesive atîta timp cît piesele însele sînt subsumabile toate aceluiași gen, iar din punct de vedere valoric sînt exemplare rare.

Pe de altă parte incertitudinea noastră nu privește numai problema unității lotului în favoarea căreia pledează atît logica cît și totalitatea informațiilor coroborate, ci deopotrivă și faptul că admițînd că podoabele ar fi fost produsul unui aceluiași atelier, nu ne putem explica rațiunea pentru care obiecte ce cronologic se extind pe durata aproape a unui secol și jumătate (sfîrșitul sec. IV î.e.n. — începutul sec. II î.e.n.) se vor fi aflat reunite într-un singur lot

chiar dacă admitem că un atelier de podoabe va fi funcţionat fără întrerupere tot acest timp.

Pe de altă parte, dacă presupunem că toate piesele proveneau din aceeaşi descoperire care nu ar fi avut nimic de-a face cu existenţa unui atelier, ne întrebăm pentru ce motiv vor fi fost strînse atîtea podoabe cu aceeaşi destinaţie?

Răspunsul pe care l-am dorit cît mai satisfăcător cu putinţă va reieşi, credem, din concluzia celor ce vor urma.

Importanţa medalionului de la Constanţa rezidă în faptul că este aproape identic cu medalionul din colecţia Morley, singura diferenţă constînd în aceea că primul adaugă coafurii Afroditei o cunună de laur. Perechea unei atare piese de valoare atestă net, dincolo de orice afinităţi stilistice şi tehnice care ar putea fi puse la îndoială, existenţa unui mare atelier tesalian de podoabe. Către sfîrşitul perioadei mai sus amintite (începutul sec. II î.e.n.), un atelier de acelaşi profil este confirmat de cele două medalioane identice (cu discuri centrale reprezentînd respectiv pe Artemis şi Atena) de la Universitatea din Princeton.

O altă caracteristică proprie tuturor podoabelor în discuţie este reţeaua de lănţişoare ce înconjoară fiecare piesă. Cu excepţia medalioanelor de la Princeton ce nu au ataşe destinate unor asemenea reţele, medalioane a căror folosinţă explicată de Herbert Hoffmann se bazează pe mărturia unei statuete de teracotă aflată într-o colecţie particulară din Germania şi pe multe altele încă, adăugăm noi [13], rostul celorlalte piese a făcut obiectul unor ipoteze diferite.

R. Zahn [14] şi D. M. Robinson [15] cred că medalioanele erau folosite drept capace de pixidă. P. Amandry [16] înclină să vadă în ele plase decorative pentru coafura feminină; în acest caz un şiret urma să treacă prin inelele din capetele lănţişoarelor pentru a strînge plasa şi a o menţine pe cap. În momentul publicării colecţiei Stathatos autorul se plîngea de lipsa unei analogii care să-i întărească presupunerea. Ulterior H. Hoffmann a publicat un tezaur de la Tarent [17] care conţine o astfel de plasă de păr, dar aşa cum se întîmplă deseori, aşteptata analogie a infirmat ipoteza, arătînd cum se prezintă de fapt o reţea metalică pentru podoaba capilară.

În realitate, aceste medalioane mult prea grele pentru a fi podoabe ale capului (mai mult de 70 g în medie) aveau sudate pe revers discuri de aur, ceea ce le făcea o dată mai mult instabile în destinaţia ce le-a fost bănuită. Nu mai vorbim că în cazul unui atare rost accentul trebuia să cadă pe piesa centrală şi nu pe reţea, or plasarea medalionului în creştetul capului sau chiar pe un coc, deci în partea din spate a capului, făcea imposibilă admirarea lui. Dimpotrivă, reţeaua din Tarent tratează medalionul central ca piesă accesorie (de unde şi diametrul său este jumătatea celui al medalioanelor de care ne ocupăm) conferindu-i acel sens precis care este incompatibil pieselor de tipul celei de la Constanţa.

În ce priveşte presupusul rost de capace de pixidă, ipoteză în sprijinul căreia Amandry citează împodobirea cu lănţişoare de aur a unor vase de sticlă descoperite în mormintele sarmatice din Kuban [18], atragem atenţia că în cazul invocat nu este vorba de piese detaşabile ci de o bordură de foaie de aur fixată pe vase de care atîrnă pandantive ce dau respectivelor pahare un aspect baroc,

oriental. Medalioanele nu puteau fi folosite drept capace pentru simplul motiv că ele nu au o bordură care să le menţină pe vas şi care să se îmbuce în buza acestuia. Funcţionalitatea obiectelor greceşti de uz comun este prea cunoscută pentru a admite că ar fi deficitară în cazul unor piese de atare importanţă.

Ce erau în fond aceste medalioane? Fără îndoială podoabe, dar nu pentru coafură ci pentru corsaj. Oricît de bizar ar părea, ele erau ataşate de veşmînt prin intermediul inelelor aflate la extremităţile lănţişoarelor. Astfel se explică de ce amforetele prinse de lănţişoarele medalionului din colecţia Robinson se termină la rîndul lor cu inele şi pentru ce toartele lor nu erau decupate în foaia de metal. Dată fiind greutatea ansamblului, se cerea o mai mare rezistenţă a elementelor prin care preţioasa bijuterie era poate cusută pe materialul textil.

Reţeaua de lănţişoare, dispusă la început în radiaţie simplă ca în cazul medalionului de la Los Angeles County Museum, devine apoi mai complexă, semnificaţia întregii podoabe fiind aceea a unui disc solar cu razele sale.

Este poate util să amintim că o întreagă serie de podoabe populare din Tesalia şi Macedonia amintesc în portul ţărăncilor de astăzi moda milenară despre care ne vorbesc medalioanele antice descoperite pe acele meleaguri. Aceste podoabe sînt cusute cu lănţişoarele lor radiale pe corsajul hainelor de sărbătoare.

Afirmaţia ar fi mai puţin decît o ipoteză, dacă o stelă funerară tesaliană publicată de Biesantz [19] n-ar întări-o. Monumentul a fost descoperit la Pherai şi se păstrează în Muzeul din Volos (inv. 396). După editor, el reprezintă o fată sau o tînără femeie însoţită de o sclavă care-i întinde caseta cu bijuterii de unde scoate ceva cu mîna dreaptă, ţinînd în stînga o oglindă cu capac. (26/d).

Studiind cu atenţie monumentul, remarcăm că presupusa oglindă nu numai că e ţinută cu capacul bombat şi închis înainte, dar nici măcar nu se află în poziţia în care i-ar fi posibil celei ce o ţine să-şi zărească într-însa chipul, sau să-şi potrivească podoabele. În fapt obiectul se află sprijinit pe umărul stîng în vreme ce capul înclinat şi privirea par a căta undeva în afara cîmpului pietrei.

Presupusa oglindă are o bordură formată din două cercuri perlate, decoraţie ce intenţiona să sugereze o podoabă de mare preţ care să atragă atenţia trecătorului asupra categoriei sociale a defunctei şi nu un obiect oarecum de folosinţă comună. Este neîndoielnic că tînăra femeie se pregătea, prin gestul ei de pe stelă, să-şi fixeze pe piept medalionul ce-l ţinea în mînă, luînd cu dreapta din casetă acele necesare acestei operaţii.

Simpla comparaţie cu oglinzile greceşti cu capac ne arată că decoraţia marginală a acestora nu era atît de importantă în economia ansamblului, pe de o parte, iar pe de alta nu se cunoaşte nici un exemplar cu capacul atît de bombat, aşa cum indică reprezentarea de pe monumentul funerar. Oglinzile respective, de oarecare dimensiuni, nu puteau fi nicicum ţinute de aceeaşi persoană care, pentru a-şi fixa podoabele, avea nevoie de ambele mîini. Ele erau de obicei susţinute deschise de un auxiliar sau acolit, în cazul reprezentărilor Afroditei, aşa cum ne stau mărturie mai multe grupuri sau fragmente de statuete de teracotă de la Myrina [20].

Dacă din cele de pînă acum ne putem face deja o imagine generală despre clasificarea cronologică a medalioanelor tesaliene, asupra căreia vom reveni îndată cu precizări, cîteva observații privind unele detalii tehnice vin să confirme serierea ce o vom propune.

Medalioanele de la Los Angeles County Museum, din colecția Morley și din Muzeul din Constanța au toate același fel de lănțișoare fine lucrate în patru muchii. Rețeaua medalionului din colecția Robinson, deși de același tip, este sensibil mai groasă. Medalioanele din colecția Stathatos și Benaki nu mai au lănțișoare cu ochiurile strînse ci inele foarte relaxate, iar acela din colecția particulară din Germania, un lanț cu ochi dublu. Un fapt care pledează pentru unitatea de concepție a medalioanelor este raportul dintre diametrul lor și numărul punctelor de suspensie de pe circumferință, raport cuprins între 7 și 10. Modulul punctelor de suspensie nu variază decît foarte puțin.

Din punct de vedere stilistic serierea cronologică a medalioanelor are a ține seama de îmbogățirea rețelei de suspensie, de bombarea discului care evoluează către forma unui scut, de încărcarea decorației cu numeroase zone cu motive curbilinii sau vegetale, de calitatea execuției reliefului central, de apariția, modestă la început, a pietrelor colorate, de extinderea părților acoperite de email, în fine de preponderența elementului litic precum și de aplatizarea medalioanelor care devin niște plăci, lucru ce merge mînă în mînă cu schematizarea neglijentă a decorației lor, așa cum se poate constata în cazul pieselor de la Princeton.

Iată, după părerea noastră, ordinea cronologică a podoabelor în discuție:

I 1) medalionul de la Los Angeles County Museum;
2) medalionul din colecția Morley;
3) medalionul din Muzeul de arheologie din Constanța;
4) medalionul din colecția Robinson;

II 5) medalionul reprezentînd pe Afrodita din colecția Stathatos;
6—7) medalioanele reprezentînd pe Artemis din aceeași colecție;
8) medalionul reprezentînd pe Atena din colecția Benaki;

III 9) medalionul de la Muzeul de artă al Școlii de arhitectură de la Rhode Island [21];
10) medalionul din colecția particulară din Germania;
11—12) medalioanele reprezentînd pe Artemis și Atena de la Muzeul Universității din Princeton.

Avem de-a face deci cu trei mari grupuri; primul în care predomină detaliul brațului tăiat (piesele 2—4 care au strînse afinități stilistice și de concepție cu medalionul de la Los Angeles County Museum); al doilea căruia îi aparțin medalioanele din colecțiile Stathatos și Benaki și în fine al treilea care cuprinde piesele datate mai recent, strîns înrudite între ele și care reprezintă ultima fază evolutivă a celor de mai înainte.

În mod necesar cele 12 piese sînt rodul aceluiași centru de meșteri bijutieri sau a mai multor centre cu aceeași tradiție transmisă în chip direct. Credem că poate fi vorba de circa trei descoperiri în regiunea Tesaliei și Macedoniei cu atît mai mult cu cît numele cel mai adesea pomenite sînt cam tot atîtea: Halmyros, Domokos, Carpenisi, Pagassi-Demetrias.

*

Cum este lesne de presupus şi uşor de observat pe medalioanele de tip tesalian avute în vedere, discul central cu reprezentarea antropomorfă era lucrat separat şi apoi sudat la registrul decorativ circular. Cu cît medalioanele sînt mai tîrzii, cu atît racordul stilistic şi organic al discului central cu restul piesei este mai anevoios, mai vizibil, mai forţat. Medalioanele de la Princeton rezervă o suprafaţă atît de mare decoraţiei litice şi celei în filigran încît busturile centrale sînt aproape înecate, părînd chiar a fi nelalocul lor. Bijutierii renunţă atunci la registrele decorative periferice şi produc medalioane cu motiv antropomorf mai simple — poate o replică, mai ieftină, a cameelor cu care lumea foarte înstărită începuse să-şi împodobească veşmintele. Cert este că astfel de înlocuitoare pentru produsele scumpe sînt comune secolelor civilizaţiei elenistice, iar în cazul în speţă al medalioanelor ce ne preocupă nu trebuie să mergem prea departe pentru a găsi exemple.

Ivan Marazov [22] citează un astfel de medalion descoperit la Apollonia Pontică, figurînd o Afrodită cu Cupidon pe umăr, pe care, pe bună dreptate, îl încadrează în rîndul modelelor ce au servit tracilor de la sud de Dunăre pentru realizarea acelor falere sau fibule tot mai numeroase în mediul tracic şi dacic. Noi înşine am publicat două medalioane similare [23] din colecţia Severeanu, datînd din sec. I î.e.n. — I e.n., asupra cărora făceam observaţia că se subsumează modei generalizate în epocă, astfel de piese menţinîndu-se în bijuteria romană pînă în secolele VI—VII (vestitul cordon nupţial de la Constantinopol [24]).

Aşa cum vom arăta mai pe larg în capitolul următor, motivele antropomorfe în podoabele dacice din sec. I. î.e.n. sînt de tradiţie elenistică. V. Pârvan care la vremea respectivă nu cunoştea decît „fibula cu mască" descoperită în Transilvania, îi propunea un model elenistic [25] la valabilitatea căruia apelează şi studiile mai recente [26]. Ni se pare deci îndreptăţit a considera medalioanele de tip tesalian ca aflîndu-se la obîrşia unei tipologii care în arta traco-dacilor va produce falere şi fibule cu busturi şi capete umane, cum sînt cele de la Galice, Iakimovo, Herăstrău, Coada Malului, Bălăneşti sau fibula cu loc de provenienţă necunoscut din Transilvania.

Instalîndu-ne într-un comparatism pedant vizînd amănuntul nesemnificativ şi respingînd optica globală asupra obiectului cercetării, deci închistîndu-ne în nişte paradigme formale, putem lesne cădea în capcana ideilor monumentale, dar fără fundament, aşa cum s-a întîmplat cu savanţi reputaţi, ca Fettich, ce dispuneau pe atunci de prea puţin material, sau cum e cazul unor cercetători debutanţi [27] dispunînd de prea multe teorii.

NOTE

1 V. Canarache, *Muzeul de arheologie din Constanţa*, Bucureşti, 1967, p. 39.

2 Diametrul, 83 mm; grosimea, 25 mm; greutatea 78,215 g.

3 P. Amandry, *Collection Hélène Stathatos. Les bijoux antiques*, Strasbourg, 1953, p. 89 şi urm.

[4] B. Segall, *Museum Benaki, Athen, Katalog der Goldschmiede Arbeiten*, Atena, 1938, nr. 36, pl. XIII şi XIV şi P. Amandry, *op. cit.*, fig. 62.

[5] *Ibidem*, p. 31–50.

[6] D. M. Robinson, *Unpublished Greek Gold Jewelry and Gems*, în *A.J.A.*, 46, 1953, p. 5.

[7] D. M. Robinson, *op. cit.*, p. 5–8, pl. 3–5, fig. 1–4.

[8] *Ibidem*, p. 13–16, pl. 14–23, podoabe provenind din acelaşi tezaur.

[9] P. Amandry, *op. cit.*, p. 90: „descoperirea din 1929 a avut un răsunet destul de mare pentru a fi exploatată în acest sens. În 1937 se ofereau Muzeului Benaki, ca rămăşiţe ale marii descoperiri, două vase de argint, o brăţară, un inel şi un cercel; numai cele două vase au intrat în colecţie. La rîndul lor colecţiile americane, Muzeul Universităţii din Princeton în 1938, Muzeul din Los Angeles, colecţiile Morley şi Robinson s-au îmbogăţit în ultimii ani cu podoabe importante care ar fi fost în chip ciudat sustrase lotului din 1929 şi ţinute secret vreme de ani îndelungaţi. Nepotrivirile de stil la care se adaugă lipsa de credibilitate a explicaţiilor negustorilor ne îndreptăţesc separarea de lotul principal a acelor piese alăturate în chip arbitrar de fantezia interesată a unora şi de credulitatea altora".

[10] D. M. Robinson, *op. cit.*, p. 11, pl. 10, fig. 14 a-b. H. Hoffmann, P. F. Davidson, *Greek Gold, Jewelry from the Age of Alexander*, Mainz, 1965, nr. 92, p. 226–228.

[11] H. Hoffmann, P. F. Davidson, *op. cit.*, nr. 91, p. 224–225.

FILA: 122

[12] *Ibidem*, nr. 90, p. 223.

[13] H. Hoffmann, P. F. Davidson, *op. cit.*, p. 8 şi fig. D, p. 9. Sînt numeroase statuetele de teracotă de acest fel; nu cităm aici decît cele publicate de D. Burr, *Terracottas from Myrina in the Museum of Fine Arts, Boston*, Viena, 1934, nr. 4.8 şi 60, 61, şi de A. Laumonier, *Exploration archéologique de Délos. Les figures de terre-cuite*, Paris, 1956, nr. 382, 404, 546, datînd din sec. II–I î.e.n. În ce priveşte tipul de medalion figurat pe aceste statuete, este vorba de o foarte veche modă orientală difuzată în lumea greacă la sfîrşitul elenişmului şi care în această vreme coexistă cu „moda tesaliană".

[14] P. Amandry, *op. cit.*, p. 101.

[15] D. M. Robinson, *op. cit.*, p. 12 şi pl. 12, fig. 20 şi 21 A–B.

[16] P. Amandry, *op. cit.*, p. 101: „dacă se propune pentru cele patru medalioane tesaliene ipoteza unei destinaţii analoge este pentru că nu există o alta mai satisfăcătoare". Tot atît de puţin satisfăcătoare este presupunerea lui G. Becatti, *Orificerie antiche dalle minoiche alle barbariche*, Roma, 1954, p. 93–94: „dimensiunile de circa 20 cm diametru (împreună cu lănţişoarele) s-ar potrivi unor podoabe pentru ambii sîni, fixate pe hiton".

[17] H. Hoffmann, P. F. Davidson, *op. cit.*, p. 8 şi nr. 124, p. 266–270.

[18] M. Rostovtzeff, *Iranians and Greeks in South Russia*, Oxford, 1922, p. 127, fig. 16, 1–2.

[19] H. Biesantz, *Die Thessalischen Grabreliefs*, Mainz am Rhein, 1965, nr. 31, p. 19–20, pl. 21: „în partea dreaptă este strîns un văl pe care fata îl trage cu mîna stîngă. În aceeaşi mînă ţine un obiect în formă de disc cu bordură, poate o oglindă cu capac."

[20] S. Besques-Mollard, *Figurines et reliefs en terre-cuite, grecs et romains, II, Myrina, Musée du Louvre et collections des Universités de France*, Paris, 1963, p. 30, nr. 46 şi 59, pl. 33; p. 47, nr. 94–96, pl. 56, toate de la mijlocul şi finele sec. I î.e.n.

[21] P. Amandry, *Médaillon en or du Musée de Providence*, în *A.J.A.*, 48, 1955, p. 219–222, pl. 64–65 îl datează într-a doua jumătate a sec. IV î.e.n. dar H. Hoffmann, P. F. Davidson, *op. cit.*, nr. 91, p. 224–225, îl plasează în sec. III. În ce priveşte acest medalion, sîntem de acord cu cea de a doua datare. Cel mai vechi dintre ele, adică primul din seria noastră, urcă pînă la jumătatea sec. IV î.e.n., dată indicată de stil şi confirmată, credem, de stela publicată de Biesantz.

[22] *Nabliudenia vărhu stila na predmetite ot săcrovişeto ot Iakimovo*, în *Izkustvo*, 1975, 3–4, p. 48.

[23] *Les bijoux antiques de la Collection Severeanu*, în *R.R.H.A.*, 4, 1967, p. 142, nr. 56, 57.

[24] M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, vol. II, Washington, 1965, nr. 38, pl. XXX–XXXII.

[25] *Getica*, p. 553.

[26] Dorin Popescu, *Tezaure de argint dacice*, în B.M.I., XL, 4, 1971, p. 26–27.

[27] Ivan Marazov, *Ikonografski i stilovi iztociniţi za izobrajenieto v trakiskata torevtika*, în *Izkustvo*, 1974, 3, p. 16–22.

TOREUTICA TRACO—DACICĂ TÎRZIE ŞI ANTECEDENTELE EI

Dacă marilor tezaure traco-getice datate în secolele V—IV î.e.n. li s-a recunoscut, grație numeroaselor studii și unor noi și elocvente descoperiri, o indiscutabilă autohtonie, controversele continuînd numai în ce privește prevalența în decorația antropo- și zoomorfă a unui „stil" scitic, ahemenid sau grecesc, toreuticii traco-dacice tîrzii i-a fost pusă la îndoială originea ei locală.

Paulovics[1] în 1944 și Elisabeta Patek[2] în 1948 au negat caracterul dacic al tezaurelor de podoabe datate pentru sec. I î.e.n., atribuindu-le celților din Pannonia care s-ar fi așezat în Dacia în sec. II î.e.n. Ei își întemeiau afirmația pe prezența în aceste descoperiri a fibulelor cu nodozități. Se știe însă astăzi că fibulele cu nodozități ca și alte tipuri de fibule, deși sînt de inspirație celtică și respectiv ilirică sau sud-tracică, au fost preluate și asimilate de către cultura materială a geto-dacilor, devenind în egală măsură o trăsătură caracteristică a acesteia. *(18/a)*

În 1954 Nandor Fettich[3] se străduia să demonstreze că podoabele și fibulele-falere cu reprezentări antropomorfe ar fi fost lucrate în ateliere olbiene dimpreună cu obiecte de același fel destinate sarmaților. Se insinua astfel o simbioză daco-sarmatică, în a doua jumătate a sec. I î.e.n., presupunere care de atunci și pînă astăzi nu și-a găsit confirmarea în descoperirile arheologice de pe teritoriul țării noastre. Arheologul maghiar avea în vedere stabilirea sarmaților iazigi în cîmpia ungară; această penetrație s-a făcut însă prin nordul Daciei, fără a putea fi vorba de vreo formă de conviețuire.

Încă din 1958, Dorin Popescu[4] a arătat șubrezenia unor atare opinii. Demonstrația ce avea să o facă a trebuit să apeleze mai ales la bunul simț și la buna credință a specialistului, precum și la argumente de ordin general cum ar fi vechimea artei prelucrării metalelor pe teritoriul Daciei încă din epoca bronzului.

Adevărul este că nici nu ar fi putut fi invocate alte argumente privind continuitatea meșteșugului prelucrării argintului în podoabe, vase sau aplice, atîta vreme cît între binecunoscutele descoperiri ce ilustrează toreutica traco-getică a sec. V—IV î.e.n. și obiectele ce le avem în vedere ca datîndu-se în sec. I î.e.n., nici un alt document de acest gen nu a fost adus pînă de curînd la cunoștința cercetătorilor, deși astfel de obiecte se află de decenii în colecțiile muzeelor de la noi sau din Bulgaria vecină, sau, în fine, altele, datate su-

perficial şi difuzate ca atare fără a fi fost propriu-zis publicate ştiinţific, au fost excluse din rîndul celor ce ar fi constituit veriga de legătură între fazele extreme ale toreuticii traco-geto-dacice.

Ne revine astfel sarcina ca în paginile ce urmează, făcînd apel la piese din tezaure încă nepublicate, îmbunătăţind datarea altora, aducînd noi dovezi materiale dintre cele existente în patrimoniul muzeistic românesc, să creionăm o imagine adecvată a toreuticii traco-dacice tîrzii prin identificarea antecedentelor ei graţie cărora se leagă de epoca marilor tezaure şi-şi legitimează astfel caracterul autohton şi tradiţia în virtutea căreia realizările ei remarcabile nu mai apar *ex nihilo* şi implicit venetice.

Într-o lucrare de mai mari dimensiuni privind stilul şi simbolistica artei traco-dacice vom discuta toate implicaţiile motivelor decoraţiei pieselor de toreutică din secolele V—IV, descoperite la sud şi la nord de Balcani, precum şi la nord de Dunăre. Precizăm acum doar că acestea nu sînt puţine şi că aria de circulaţie a unora din ele este nebănuit de mare.

Primejdia care paşte însă în special cele mai erudite studii comparatiste asupra motivelor decorative este aceea a stabilirii unor filiaţii chiar şi acolo unde în fapt e vorba de spontaneitate şi invenţiune rudimentară bazată pe un repertoriu limitat de semne şi simboluri comune artizanatului tuturor timpurilor şi locurilor.

Ceea ce constituie însă criteriul hotărîtor în aplicarea fie a opticii filiaţiei şi a influenţei, fie a punctului de vedere al opţiunii artizanale independente, este tocmai stabilirea sferei căreia se încadrează opera respectivă. În cazul traco-dacilor şi în speţă al toreuticii lor, este foarte important să hotărîm mai dinainte, cu ajutorul metodei morfologice, dacă cutare sau cutare piesă ţine de tradiţia greacă, chiar dacă maniera ei este artizanală, sau de cea artizanală negrecească care poate prelua în mod anorganic, fortuit sau voluntar, motive elenice pe care le va reda cu dezinvoltura, detaşarea şi incomprehensiunea ce-i sînt proprii.

În ce priveşte prima fază a toreuticii traco-getice putem afirma că prevalentă va fi aici optica filiaţiei, deoarece multe piese aparţin tradiţiei greceşti sau tradiţiilor altor medii artistice istoriceşte constituite. Spre a da un singur exemplu, menţionăm cazul pectoralelor de la Mezek şi Vărbiţa asupra decoraţiei cărora în vremea din urmă şi-au concentrat atenţia concomitent, dar în mod independent atît Liuba Ognenova-Marinova [5] cît şi L. Byvanck [6], ajungînd la concluzia că repertoriul decorativ al toreuticii din bazinul egeean este comun nu numai zonelor contigue, Asia Mică (Ionia), Tracia Grecia, ci şi celor geograficeşte detaşate ca Magna Graecia (Sudul Italiei) sau Peninsula Iberică. Anticipare cu puţină vreme asupra încheierilor lui Klaus Raddatz [7] care constata acelaşi lucru pentru perioada imediat următoare — sfîrşitul sec. III î.e.n. — mijlocul sec. I î.e.n.

Observăm deci, şi ne propunem să reţinem faptul, că sincronismul şi filiaţia motivelor se propagă cu vremea pe spaţii tot mai largi, pentru ca în rîndul acestora să se numere în timpul elenismului tîrziu Dacia însăşi, Kurt Horedt [8] aducînd astfel o confirmare acelei *koiné* toreutice elenistice căreia Raddatz îi dedicase substanţiala sa cercetare.

Deşi chestiunea întregii toreutici traco-getice şi traco-dacice, formulare ce cuprinde şi ideea diacronismului şi a iradierii în spaţiu, de la sud spre nord şi, în timp, din sec. V pînă în sec. I î.e.n., aşa cum a formulat-o D. Berciu [9] şi cum am subliniat-o noi înşine în recenzia la ediţia românească a cărţii sale [10], s-ar cuveni abordată tradiţional, adică cronologic de la cele mai vechi manifestări pînă la cele mai noi, avînd în vedere tocmai lacuna perioadei de mijloc, credem că e mai util să o examinăm, pornind de la cunoscut la necunoscut, adică de la efect la cauză decît invers, cum e cazul abordării cronologice.

Este de la sine înţeles că incriminata perioadă lacunară pe care ne propunem să o completăm şi să o definim va conţine deopotrivă elemente caracteristice atît perioadei dinainte, cît şi celei următoare. Să vedem însă mai întîi prin ce se caracterizează toreutica traco-dacică tîrzie [11].

În domeniul podoabelor prin brăţări simple şi plurispiralice terminate cu protome de şarpe *(18/b)*. Lucrate în argint, ca şi fibulele cu nodozităţi discoidale, acestora li s-a putut stabili, graţie decoraţiilor în formă de frunză cu nervuri, ateliere şi stanţe comune cu care au fost realizate. Lor şi fibulelor amintite, descoperite în morminte, mereu în număr constant şi poate ritual, Florin Medeleţ [12] le bănuieşte o destinaţie cultuală. Ele ar fi alcătuit podoaba şi totodată însemnele hieratice ale preoţimii dace.

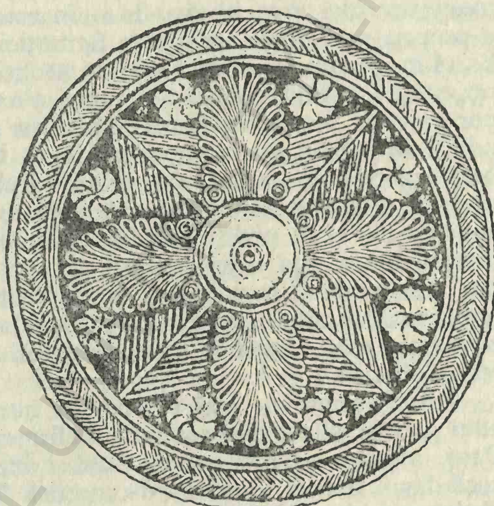
Fibulele mască de felul celei descoperite în Transilvania *(18/c)* într-un loc necunoscut, sau la sud de Carpaţi, la Bălăneşti *(19/a)* şi Coada Malului *(18/e)*, sînt solidare prin decoraţia lor antropomorfă (cap sau bust feminin din faţă) cu falerele de la Herăstrău *(18/d;49/a)*, Galice *(19/b)*, Iantschokrak, Melitopol *(19/c)* şi Iakimovo [13]. O faleră sau aplică din tezaurul de la Iakimovo *(19/d)* înfăţişează un bust masculin din faţă drept sigur termen de comparaţie pentru cei ce mai susţin încă ideea unei reprezentări masculine pe piesele mai înainte amintite.

Călăreţi, grifoni din profil şi protome de cal şi de feline apar pe falerele de la Galice, Surcea *(19/e,g)* şi respectiv de la Taganrog, *(22/d)*, la vărsarea Donului şi de la Starobielsk, Harkov, la nord de Doneţ (N. Fettich, *op. cit.*, p. 141—142, fig. 13 şi 14). De asemenea, boboci de lotus în jurul unei rozete centrale, precum şi felurite prelucrări ale motivului vegetal al frunzei cu nervuri sînt figurate pe unele falere de la Galice, pe variatul repertoriu al imitaţiilor cupelor „deliene" [14] de fabricaţie şi asamblare decorativă locală, pe extremităţile brăţărilor de argint plurispiralice şi, în fine, combinate cu diverse grade de stilizare a palmetei, pe ţinta de fier ornamentată *(fig. 9)* din sanctuarul vechi de la Sarmizegetusa şi pe cupele tezaurului de la Sîncrăieni *(50/a)*. Cît priveşte decoraţia antropomorfă, un ultim şi semnificativ stadiu al acesteia îl marchează placa de argint de la Săliştea, jud. Alba [15] *(19/f)*.

Credem că trebuie definitiv exclus din rîndul pieselor toreuticii traco-dacice mult discutatul cazan de la Gundestrup *(fig. 4)* pe care nu de mult Powell [16] încercase cel din urmă să-l cuprindă printre acestea. Comparînd imagistica antropomorfă a toreuticii traco-dace cu plăcile care decorau recipientul descoperit la Gundestrup iese în evidenţă o mare deosebire în concepţia şi resursele realizării artistice a figurilor umane. Aceasta pentru a nu aduce în discuţie pînă de curînd necunoscuta semnificaţie a scenelor acolo reprezen-

tate. Garett S. Olmsted[17] a arătat, credem, fără putinţă de tăgadă, că întreaga imagistică a cazanului în chestiune se leagă, prin intermediul marelui epos irlandez *Táin Bó Cuailnge*, cunoscut într-o versiune datînd din sec. IX e.n., de datele unui mit mai vechi, referitor la o divinitate preromană echivalentă Mercurului gallic *(fig. 4)*.

Uşoara deviere de detaliu a unora din scenele cazanului faţă de pasajele epice de care au fost legate nu este mai mare decît ceea ce folcloristul ar socoti normal între două variante orale ale aceleiaşi povestiri.


Fig. 9

Pe de altă parte, placa de la Săliştea ne dă o idee destul de circumstanţiată asupra posibilităţilor şi modalităţilor de interpretare şi expresie a figuraţiei antropomorfe în mediul traco-dacic. Festonarea cu dornul de diferite mărimi a unor contururi, folosirea de multe ori concomitentă a repertoriului vegetal, zoomorf şi antropomorf în cadrul aceluiaşi registru imagistic, stîngăcia dar, deopotrivă, şi realismul redării figurii omeneşti în opoziţie netă cu abstractizarea proprie artei celtice şi implicit reprezentărilor de pe cazanul de la Gundestrup, deosebesc toreutica traco-dacică, în fond şi în formă, de oricare manifestare similară contemporană.

În cazul plăcii de la Săliştea, frunzele de iederă cu vrejuri lungi şi rectilinii au invadat cîmpul reprezentării, ele ieşind direct din bordura perlată care mărgineşte piesa în partea stîngă.

Rămînînd tot în domeniul reprezentărilor antropomorfe în toreutica traco-dacică, ilustrat de piesele deja pomenite cărora le mai adăugăm călăreţul de pe cupa de argint din tezaurul de la Iakimovo (cupă conică cu fundul rotunjit aidoma ca formă pieselor similare şi contemporane din tezaurele de la Sîncrăieni, *50/a*, Herăstrău, cupei provenind dintr-un loc necunoscut în Oltenia) putem desprinde ca o caracteristică generală a acestora structura clară şi organicitatea figurii omeneşti.

Dacă în capitolul precedent încercam să acredităm constatarea că medalioanele elenistice cu busturi umane au putut fi un model pentru toreuţii traco-daci, precizăm acum, dacă mai este nevoie, că modelul nu se referă la însăşi reprezentarea chipului uman, ci la ideea de a-l înfăţişa pe o podoabă de formă circulară sau triunghiulară. Căci este clar pentru oricine că reprezentarea figurii umane pe piesele de toreutică traco-dacice nu mai este tributară antropomor-

fismului grec. Nici unul dintre aceste chipuri nu poate fi apropiat de un model grecesc, pentru bunul motiv că „voinţa artistică" ce le-a dat naştere diferă esenţial de concepţia şi educaţia estetică greacă. Aceste figuri le putem numi, dacă vrem, în mod arbitrar „barbare" dar în nici un caz barbarizate deoarece ele nu sînt degradarea unui model, ci expresia proaspătă a unei viziuni artistice ajunse neîndoielnic la o oarecare maturitate şi experienţă.

Toreutul traco-dac nu avea în spate experienţa artistică şi canoanele meşteşugarului grec, el avea însă, în acest ultim secol dinaintea erei noastre, o proprie modalitate artistică a figuraţiei antropomorfe ale cărei rădăcini coboară în plastica preistorică pînă în neolitic. Miracolul grec, falia care a demarcat creaţia plastică greacă în numai cîteva decenii, este un fenomen unic şi pur grecesc. Însemnătatea lui în tradiţia artei culte europene este incomensurabilă. Miracolul nu s-a repetat nici în Orientul asiatic, nici în lumea „barbară" europeană. Aceasta din urmă a trebuit să meargă pe tradiţiile ei antropomorfe care vor intra în istorie odată cu cuceririle romane ca nuanţate componente ale artei provinciale, oficializîndu-se apoi în sec. III şi IV ca artă romană tîrzie. Aşa cum spuneam într-un capitol precedent, cel care cu optica antropomorfismului grec şi implicit al artei noastre contemporane şi tradiţionaliste caută a cerceta arta traco-dacică, se află încătuşat de o paradigmă exegetică care-i deschide calea eşecului, a neînţelegerii totale a obiectivului cercetării sale.

Aici se impune însă o nuanţare între permanenţa şi intensitatea modelului grecesc şi tot mai accentuata afirmare a unui antropomorfism autohton. Dacă insistăm asupra permanenţei şi intensităţii modelului grecesc în zona nord-danubiană şi chiar nord-carpatică la sfîrşitul elenismului, o facem cu gîndul mai ales la mulţimea importurilor greceşti [18], care au constituit un tot atît de frecvent prilej pentru meşteşugarii autohtoni de a prelua în propriul lor mod creator motivele de obîrşie grecească. Ca în toate timpurile existau şi atunci mode sau invariabile tipologice cum erau formele toreutice; decoraţia acestora era însă heteroclită. O mulţime de alte obiecte decorate puteau constitui sursa de inspiraţie în împodobirea pieselor de argint într-o vreme în care toreutica greacă însăşi sărăcise datorită împuţinării cantităţilor de metal preţios aflate în circulaţie. Penurie de argint în lumea greacă din pricina căderii în mîna triburilor iraniene a surselor de metal preţios din estul coastei de nord a Asiei Mici, din Bactria etc. aflate mai înainte sub controlul suveranilor elenistici sau al celor greco-bactrieni; penurie de argint în lumea nord-egeică unde, aşa cum vom vedea, înaintarea legiunilor romane făcuse dependentă de acestea producţia minelor din regiune.

În vreme ce se aflau în continuă creştere cerinţele pentru podoabe şi vase de aur şi argint, ca urmare a sporirii luxului şi difuziunii gustului pentru traiul bun şi rafinat, disponibilităţile materiale şi artizanale sînt în continuă scădere. Produsele de acest gen sînt de aceea tot mai mult înlocuite prin facsimile din ceramică sau sticlă. Astfel apare în lumea elenistică ceramica glazurată şi în cea a triburilor traco-dacice, ceramică de lux cu luciu metalic imitînd în formele ei, aşa cum vom vedea mai jos, prototipuri lucrate în argint.

Reţinem deci, aşa cum arătase la timpul său şi Rostovtzeff, că la sfîrşitul elenismului, ajungîndu-se la stereotipia formală a producţiei meşteşugăreşti, aceasta se „provincializează" din ce în ce mai mult, atît *intra fines graecitatis* cît şi în *barbaricum*. În consecinţă şi în plus pentru acest motiv, atunci cînd avem a alege (cum aminteam mai înainte) optica sub care vom cerceta faza ultimă a toreuticii traco-dacice, va trebui să optăm pentru cea artizanală. În sensul acesta mai ales trebuie făcută acea nuanţare între permanenţa şi intensitatea modelului grecesc şi tot mai accentuata afirmare a unui antropomorfism autohton constatabil nu numai în toreutică ci şi în bronzurile figurative, cum e cazul bustului de la Piatra Roşie *(20/b)* precum şi în plastica în lut aşa cum ne atestă de curînd publicatele figurine *(37/a-c; 38/a,b)* de la Cîrlomăneşti (cf. p. 103) şi poate şi altele ce se vor descoperi.

Dacă nu facem opţiunea şi nuanţarea de care tocmai aminteam, nu putem întrevedea continuitatea între prima fază a toreuticii traco-getice şi faza ultimă, traco-dacică, a acestui meşteşug artistic. Or, continuitatea este sesizabilă, dacă ne lăsăm călăuziţi de aceste principii, chiar fără să avem asigurată faza de legătură pe care ne propunem să o conturăm în cele ce urmează.

Astfel se explică de ce H. Daicoviciu[19] şi mai apoi I. H. Crişan pot afirma atît de tranşant că „obiectele aparţinînd artei orientalizate descoperite pe teritoriul României, produse în ateliere greceşti pe seama unor aristocraţi odrişi, sciţi ori localnici, nu sînt în măsură să dovedească existenţa unei arte proprii a daco-geţilor sau a unei arte traco-getice cum o numeşte D. Berciu. Asemenea produse dispar cu desăvîrşire pe parcursul secolului III î.e.n. şi în consecinţă nu poate fi vorba de o continuitate, de o origine a artei daco-getice din *epoca clasică* în cea orientalizantă din sec. V—IV î.e.n. Unele vagi şi neimportante asemănări existente se datorează influenţelor elenistice şi nicidecum unei continuităţi". [20]

Trecînd peste faptul că afirmaţia finală contrazice pe cele anterioare, căci admiţîndu-se continuitatea influenţelor elenistice se neagă continuitatea toreuticii traco-getice ca şi cum acestea s-ar fi exercitat fără obiect, trebuie subliniată poziţia, nu numai a noastră, şi anume că nu încercăm să dovedim existenţa „unei arte proprii exclusiv geto-dacilor", ci aşa cum arătam în capitolul II a unei arte pe care au practicat-o şi geto-dacii şi care era faţeta tracică a motivului animalier [21] şi a toreuticii greco-persane.

O deosebit de importantă problemă în studiul oricărei arte „barbare," deci anistorice, adică preistorice, este şi înserierea cronologică relativă a pieselor ce ilustrează respectiva artă sau categorie artistică. Cu această chestiune încheiem consideraţiile teoretice în mod necesar preliminare demonstraţiei pe care ne-am propus-o.

Cum seriem, în cadrul unei anumite perioade de timp date, obiectele artistice cărora le lipseşte contextul arheologic la rîndu-i databil pe criterii ferme? Această seriere se poate realiza în funcţie de mai mulţi factori:

1. Cunoaşterea pieselor similare, din acelaşi material, aparţinînd aceleiaşi epoci şi provenind din descoperiri arheologice precis datate.
2. Rămînerea în circulaţie a pieselor din materiale rare o perioadă de timp mai mare decît cele utilitare comune.

3. Cunoaşterea exactă a caracteristicilor iradierii civilizaţiei istorice respective în zona şi în perioada pe care o cercetăm, în cazul nostru a civilizaţiei greceşti.
4. Alegerea opticii sub care va fi studiată fiecare piesă, fie că este cea a filiaţiei unui prototip elenic sau aceea a opţiunii artizanale independente, avînd în vedere faptul că depozitele de obiecte de metal preţios sînt şi din acest punct de vedere eteroclite.
5. În consecinţă, aplicarea nuanţată, de la caz la caz, a principiului că filiaţia unui prototip aparţinînd unei arte istorice se stilizează, se abstractizează, se „barbarizează" cu atît mai mult cu cît piesa respectivă este cronologic mai îndepărtată de prototip; în mod invers, decoraţia vegetală, zoomorfă şi antropomorfă, în cazul opţiunii artizanale independente, evoluează structiv şi formal pe linia acumulării experienţei în practica artistică, de la obiectele cele mai îndepărtate cronologic pînă la cele mai recente. Această evoluţie are loc în mod necesar concomitent şi în raport cu stilizarea, barbarizarea prototipului elen a cărui respingere, în fond, este.

Jocul involuţie-evoluţie, reperabil adesea în cadrul aceleiaşi piese cu mai multe motive decorative, este de mare folos la mai precisa datare relativă a acesteia. Principiul astfel formulat nu intră cîtuşi de puţin în contradicţie cu esenţa artei anistorice care constă în marea ei mobilitate de preluare a motivelor unei arte istorice, aşa cum a arătat Paul Jacobsthal, pricină pentru care motivele însele nu pot fi criterii de datare. Odată însă adoptat un motiv, stilizarea şi barbarizarea lui presupune o scurgere a timpului, evident cu acea toleranţă impusă şi de faptul că un model lucrat în metal preţios rămîne în circulaţie mai multă vreme. Opţiunea artizanală independentă exclude specificitatea şi individualitatea ca atare a atelierelor. În cazul acesteia se poate vorbi totuşi dacă nu de înfiripările unui anume „istorism", măcar de tradiţia şi beneficiile experienţei plastice artizanale autohtone.

În ce priveşte decoraţia antropomorfă, stilizarea, „barbarizarea", cu alte cuvinte respingerea antropomorfismului grec merge paralel cu edificarea unei tradiţii antropomorfice artizanale. În acest sens cităm exemplul monedelor dacice a căror artă va fi analizată în capitolul următor şi care sînt tot mai stilizate, mai „barbarizate" în prima jumătate a sec I î.e.n. cînd dealtfel îşi încetează apariţia, după ce epuizaseră artisticeşte în cadrul „seriei de imitaţie" filiaţia monedelor macedonene, iar pe de altă parte amintim figuraţia antropomorfă din faza ultimă a toreuticii traco-dacice contemporană cu maxima „barbarizare" a monedelor amintite, figuraţie care ajunge acum la deplinătatea unei structurări şi organicităţi antropomorfe originale, corespunzînd tocmai cu ceea ce s-a numit convenţional *perioada clasică* a culturii geto-dace.

Condiţiile iradierii civilizaţiei greceşti în spaţiul nord-egeic şi balcano-carpatic sînt foarte clare. Această iradiere s-a făcut intens, progresiv şi în mod *direct*. Spre deosebire de populaţiile celtice şi germanice, traco-dacii n-au avut în calea acestei iradieri ecranul villanovian nord-italic, etrusc, sau mai tîrziu roman. După spargerea marii unităţi a bronzului european, populaţiile din centrul continentului nostru şi-au constituit, pe bazele unei tradiţii metalurgice, un univers artistic bine conturat şi peren, în vreme ce regiunea balcanică şi nord-dunăreană a rămas un spaţiu deschis preluărilor creatoare, iar

individualitatea ei artistică s-a format mai tîrziu prin adoptarea şi respingerea concomitentă a modelelor elenice.

De caracterul direct al influenţelor cît şi de cel al definirii relativ tîrzii a unui profil propriu trebuie să se ţină neapărat seama, alături de atîtea alte lucruri ce nu e locul a le trece în revistă aici, atunci cînd ne propunem studierea unei probleme artistice dar şi arheologice a întinselor ţinuturi locuite de traco-daci.

Caracteristica unei iradieri directe este că în cazul acesteia funcţionează legea sincronismului istoric sau a succesiunii imediate în preluarea motivelor artistice, în vreme ce în universul celto-germanic interpunerea mai multor ecrane, concomitente sau succesive, în fond depărtarea, natura fluctuantă, intermitentă şi de fapt diversă a iradierii fac în egală măsură eligibile motive diferite ca obîrşie şi vîrstă.

De aceea paralelismul cu lumea celto-germanică în judecarea unor realităţi artistice, arheologice şi istorice, cum a fost deseori tentat să întreprindă I. H. Crişan [22] în lucrarea sa despre Burebista, nu este relevant pentru luminarea unor faţete insuficient de clare ale civilizaţiei materiale şi spirituale ale populaţiilor tracice.

*

Printre tezaurele incert datate, aflate în muzeele din Bulgaria vecină, se numără şi cel de la Radiuvene (Stoianovo), districtul Loveci. Menţionat prin 1919 de către Filow [23], Venedikov [24] îl consideră de la începutul sec. IV î.e.n. în vreme ce în vitrina muzeului sofiot, unde se află expus, eticheta menţionează sfîrşitul sec. IV. În tot cazul Venedikov îl socoteşte contemporan cu tezaurul de la Alexandrovo, tot din districtul Loveci, şi format, de asemenea, în mare majoritate din vase globulare şi fiale *mesomfalos*. În tezaurul de la Radiuvene predomină vasele globulare şi fialele *mesomfalos* lise *(21/a)*, nedecorate, în vreme ce în cel de la Alexandrovo se află doar o singură piesă de acest fel *(21/b)*. Fialele de la Radiuvene decorate cu „păstăi" sînt de execuţie artizanală mediocră; ele provin sigur dintr-un atelier tracic cu lucrători autohtoni. Probabil că datarea la sfîrşitul sec. V î.e.n. a fost făcută pe baza prezenţei în depozit a două aplice [25] de tipul „arrière train" *(21/c)* dintre care una fragmentară. Starea fragmentară a acesteia este însă elocventă asupra caracterului accidental al prezenţei lor în tezaur.

Vasele lise cu profile de tradiţie iraniană vădesc, ni se pare, în mod limpede, pe de o parte încă nepătrunderea în zonă a formelor şi a decoraţiei medio-elenistice, iar pe de alta, pierderea nu numai a rafinamentului dar şi a importanţei înseşi a decoraţiei pe acele piese ce au făcut gloria atelierelor tracice, ilustrate în tezaurele mai vechi şi în cele mai noi de la Agighiol, Vraţa şi Alexandrovo unde, de asemenea, se află cîte o fială lisă, fără decoraţie. Considerăm că tezaurele abia pomenite reprezintă stadiul final al primei faze a toreuticii traco-getice şi că tezaurul de la Radiuvene deschide faza de tranziţie. Cu alte cuvinte prima fază a toreuticii traco-getice s-ar încheia la jumătatea sec. IV î.e.n.

Începutul fazei de tranziţie ar mai fi marcat, după părerea noastră, şi de o piesă prelucrată doar parţial de traco-geţi, ea fiind de sorginte grecească elenistică timpurie: ritonul de la Poroina. De la Rostovtzeff încoace nimănui nu-i mai este scuzabilă confuzia pieselor de toreutică greacă clasică sau elenistică, lucrate de meşteri greci pentru comanditari sciţi sau traci, cu produsele atelierelor locale ale aborigenilor. Astfel ritonul de la Rozoveţ *(20/c,d)*, cît de apropiat ar fi din punct de vedere formal de cel de la Poroina *(6/b,c)*, aparţine exclusiv artei greceşti, unii găsindu-i chiar corespondenţe sud-italice [26], după cum aceiaşi cercetători sugerează apropierea între decoraţia antropomorfă de pe ritonul de la Kul-Oba şi de pe cel de la Poroina.

Mai multe ritonuri elenistice timpurii au intensă circulaţie în mediul tracic şi scitic, cum ar fi cel de la Poltava, de la Başova Moghila, de la Praga [27], difuzînd alături de alte obiecte greceşti modelele decorative cu care sînt ornate. Cum spuneam, acestea nu apar încă pe vasele tezaurului de la Radiuvene care nici nu conţine vreo piesă originală grecească. De ce credem că tezaurul trebuie datat totuşi la începutul sec. III î.e.n.? Numai pentru motivele înainte pomenite (lipsa decoraţiei pe multe vase sau calitatea ei schematică şi foarte artizanală atunci cînd e prezentă)? Argumentul hotărîtor este cel al cănii de argint cu picior şi toartă ajurată *(22/b)* care se află în tezaur. Cana cu un astfel de profil este necunoscută, după ştiinţa noastră, în ceramica şi toreutica greacă sau în cea persană; pentru prima oară ea apare în Tracia la Radiuvene. Spunem pentru prima dată deoarece piesa are şi succedanee uşor simplificate ca decoraţie şi de o precizie a execuţiei ceva mai puţin înaltă. Cu alte cuvinte vasul este tipic tracic.

Maria Cicikova studiind ceramica tracică [28] arată că un tip caracteristic al acesteia a fost o formă locală cu existenţă relativ scurtă, între sfîrşitul sec. VI î.e.n. — sfîrşitul sec. V î.e.n. Este vorba de cana cu picior înalt şi scobit şi toartă supraînălţată. Exemplare ale acesteia provin de la Bajlovo, Brezovo, Duvanli, unde s-au descoperit împreună cu o *pelike* cu figuri roşii. O varietate a acestui tip este cana cu fundul plat (îndepărtarea piciorului s-a făcut din raţiuni de durabilitate a vasului) ilustrată prin descoperirile de la Kiulevča, Radnev Geran lîngă Brezovo, Branicevo şi Ravna. Această variantă, la rîndul ei, precede şi face legătura cu cana a cărei toartă depăşeşte cu puţin în înălţime buza şi care începînd cu mijlocul sec. IV î.e.n. îşi află o largă folosinţă în Tracia. Cercetările de la Seuthopolis au dat la iveală [29] o mulţime de astfel de căni *(23/c)*, or ştim că aşezarea datează cel mai devreme de la începutul sec. III î.e.n. Este de presupus că vasul ceramic a fost modelul cănii de argint a cărei toartă nu depăşeşte buza. Aceasta a reintrodus piciorul tronconic, îndepărtat de varianta mai vechiului tip ceramic, din aceleaşi raţiuni de stabilitate. În plus, cana de argint este mult mai elegantă decît presupusul ei prototip de lut. Dacă ea este într-adevăr o creaţie originală a tracilor, atunci nici nu putea avea alt model decît ceramic, ştiut fiind că la rîndul lor piesele de metal nu se nasc *ex nihilo*.

Frecvente sînt şi cazurile inverse. Iată, ieşit la iveală din ruinele aceluiaşi Seuthopolis, un vas din lut *(22/c)* cu gît înalt şi corp globular [30] imită perfect cupa adîncă de argint de la Vărbiţa *(24/a)*, aflată în circulaţie în mediul

balcanic în a doua jumătate a sec. IV şi chiar la sfîrşitul acestuia [31]. D. E. Strong [32] datează aceste boluri adîncite de tip ahemenid în elenismul mijlociu, 300—200 î.e.n. şi, după multiplele lor replici în ceramică descoperite la Seuthopolis, pare să aibă dreptate.

Pentru toate cele de mai sus, credem că tezaurul de la Radiuvene poate fi datat la începutul sec. III î.e.n., cel mai devreme. Persistenţa formelor de vase iraniene este explicabilă în mediul nord-balcanic, zonă în care numai ulterior se înregistrează noutăţile din lumea egeică şi de la sud de Haemus. Dealtfel, repetăm încă o dată, toreutica acelei vremi era o artă mixtă greco-persană şi dacă în unele zone periferice persista mai îndelung un aspect sau altul al acestui mixaj, era tocmai pentru a confirma prin fapte concrete o idee dedusă din comparaţia formelor, decoraţiilor şi stilurilor.

Dar tezaurul de la Radiuvene nu este izolat. El este, am putea spune, un cap de serie căci în descoperirile ce le vom discuta mai jos se regăsesc pe lîngă aspecte cunoscute, confirmatoare, altele noi, definitorii ale evoluţiei toreuticii traco-getice către faza ei finală traco-dacică, mai bine ştiută prin atîtea descoperiri de mult sau de curînd publicate.

Într-adevăr, marele şi extrem de importantul tezaur de argint de la Lukovit a rămas de mai bine de două decenii, de cînd a fost descoperit, încă nepublicat. Cei care se ocupă de arta tracică [33] l-au putut privi în vitrinele Muzeului de arheologie din Sofia, beneficiind cîteodată de binevoitoarea îngăduinţă de a-l fotografia *sub vitro*. Piese din acesta au circulat, în cadrul unor expoziţii, şi în străinătate, cataloagele respective dînd sumare informaţii despre descoperirea, compoziţia şi datarea lui [34]. Opinia cercetătorilor bulgari este că el ar data din sec. IV — prima jumătate a sec. III î.e.n. Depozitul este deosebit de bogat. El cuprinde pe lîngă numeroase aplice de harnaşament de mai multe tipuri *(24/c, d)*, fiale *mesomfalos* de mai multe genuri, vase cu corp globular şi, în fine, trei căni *(22/a; 23/a, d)* de forma celei amintite din tezaurul de la Radiuvene. Cum spuneam, acestea din urmă sînt executate cu mai puţină minuţie, au torţile pline, neajurate, iar decorul pe gît este redus la o bandă de ove.

După părerea noastră, caracterele artistice ale depozitului, în virtutea cărora am putea încerca o mai reală datare, sînt următoarele: *a)* În el există patru piese nedecorate, lise, dintre care trei vase înalte (două cu corp globular şi unul cu corp rotund cu protuberanţe) şi o fială. Acestea ar asigura, să zicem, legătura tipologică cu tezaurul de la Radiuvene, alături de cele trei căni menţionate. *b)* Două fiale au decorul în păstăi foarte schematizat şi executat într-un mod artizanal simplist. O astfel de realizare a motivului nu mai întîlnim pe nici o piesă similară din toreutica tracică. Îl socotim un indiciu, pe lîngă celelalte, pentru datarea tezaurului după cel de la Radiuvene de care ni se pare conexat (prin cana cu picior şi toartă ajurată). *c)* Două fiale au o decoraţie asemănătoare şi totuşi diferită. Catalogul expoziţiei bulgare din 1972 [35] comite o eroare de descriere. Referindu-se la fiala cu buza deteriorată, consemnează că e decorată cu migdale şi flori de lotus. Adevărul este că fiala în chestiune este decorată cu două registre concentrice de migdale şi palmete şi numai o a doua fială, ce are un singur registru, e lucrată *au repoussé* cu motivul alternînd al florii de lotus şi

al migdalei. În toreutica greacă migdalele foarte proeminente sînt caracteristice vaselor de metal produse între 300—200 î.e.n., cu precădere în a doua jumătate a sec. III î.e.n. [36]. Piesele sînt evident de factură elenistică şi au fost lucrate într-un atelier grecesc. *d)* Există în tezaurul de la Lukovit un vas globular *(24/b)* cu două registre concentrice de capete feminine alternînd cu palmete (numai în registrul superior). Înălţimea sa este doar de 7 cm. Capetele sînt probabil de Menade. Înclinăm să-l datăm într-a doua jumătate a sec. III şi este de asemenea produsul unui atelier grecesc. *e)* Aceloraşi meşteri toreuţi greci, lucrînd pentru comanditari traci, li se datorează şi perechea de aplice simetrice reprezentînd un călăreţ cu mantia fluturînd, vînînd leul (aflat sub picioarele calului).

După cum se observă, tezaurul este compozit. Alături de piese lucrate în ateliere tracice, se află altele lucrate de meşteri greci. Cănile, prin insolitul formei lor cît şi prin caracterul sumar al decoraţiei, par a fi lucrate în mediul tracic, de meşteri autohtoni.

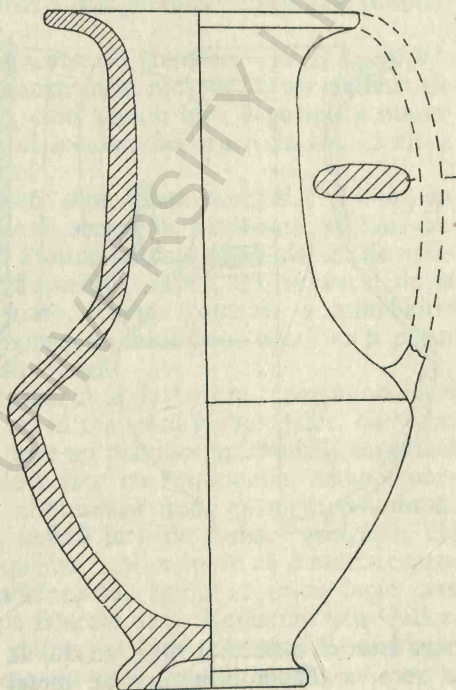
În 1963 se descoperă lîngă satul Letniţa, districtul Loveci, un tezaur de 15 aplice de argint [37]. Deşi Ivan Venedikov a făcut în repetate rînduri apel la piesele acestuia pentru a ilustra arta tracică [38], depozitul rămîne încă nepublicat. Cercetătorul amintit îl data la început într-a doua jumătate a secolului IV î.e.n. şi în tot sec. următor, deci o datare foarte largă, pentru ca în cele din urmă să-i fixeze apartenenţa cronologică la mijlocul secolului IV î.e.n.

Tezaurele de la Lukovit şi Letniţa, descoperite întîmplător, sînt lipsite de orice informaţie arheologică suplimentară, astfel că singure indiciile artistice şi economia lor internă pot furniza o cronologie relativă şi încercări cît mai circumstanţiate pentru una absolută, ţinîndu-se seama că reperele elenistice eventuale sînt, cum s-a văzut, destul de labile, ca dealtfel întregul artizanat artistic al vremii.

Înainte însă de a arăta legăturile dintre Lukovit şi Letniţa, să zăbovim cu cîteva remarci asupra primului, în lumina celui de-al doilea. Ca multe din tezaurele din faza I a toreuticii traco-getice, tezaurul de la Lukovit este eteroclit, cuprinzînd atît aplice cît şi vase. Spre deosebire însă de cele ulterioare, el este singurul din zonă în a cărui structură intră şi piese greceşti, frecvente în tezaurele din faza I. De asemenea, este singurul în care sînt prezente fiale cu decorul în păstăi schematizat artizanal. Nici un alt tezaur, următor din punct de vedere cronologic, nu va mai cuprinde vase de argint de astfel de factură, acestea reprezentînd ultimul ecou al unor forme ce ieşiseră de mult din modă în bazinul egeic şi mediteranean.

Prezenţa acestor fiale cu decor în păstăi executat artizanal, pe de o parte şi cea a cănilor anunţate de depozitul de la Radiuvene, pe de alta, căni care la rîndul lor nu mai apar în tezaure ulterioare, sînt două elemente ce ne-ar putea conduce către o datare mai fermă. Aşa cum arătam, cunoaştem modelul ceramic care a stat la obîrşia cănilor de argint cu picior în lumea tracică sud-dunăreană. Punerea în evidenţă a acestor recipiente de argint, specifice toreuticii tracice autohtone, ne-a prilejuit şi fericita descoperire a succedaneelor de lut cărora, la rîndul lor, le-au servit ele însele de model.

Este vorba de cănile aparţinînd fazei a II-a a ceramicii geto-dacice, după I. H. Crişan [39], şi anume cele considerate de autor de tipul III. În cadru acestuia sînt grupate „cănile bitronconice cu o toartă, caracterizate prin transformarea trunchiului de con superior într-un cilindru *(fig. 10)*. Pe lîngă aceasta, cănilor aparţinînd tipului III le sînt proprii buza lăţită şi răsfrîntă în exterior, precum şi fundul scobit în genul unui mic picior foarte asemănător vaselor lucrate la roată". Descrierea corespunde aidoma prototipurilor metalice din tezaurele de la Radiuvene şi Lukovit.


Fig. 10

Aceste căni de lut sînt lucrate cu mîna, uneori şi la roată (cum sînt exemplarele de la Popeşti şi Zimnicea — *23/b)* din pastă fină, constituind piese de lux. I. H. Crişan subliniază că acest fel de cană „nu are analogii nici în ceramica grecească nici în cea celtică din cadrul cărora lipsesc asemenea forme". De aceea autorul socoteşte că „tipul III al cănilor bitronconice cu o toartă constituie o formă ceramică locală care va da naştere, în faza clasică, minunatelor căni de lux cu o toartă, lucrate cu roata". Cănile geto-dace ce imită pe cele de argint *(fig. 11)* au fost descoperite în toate aşezările de mai mare importanţă ca Zimnicea, Popeşti, Piscul Crăsani, Ciolăneştii din Deal, Poiana, Sighişoara, Pecica, faptul dovedind marea lor răspîndire şi difuziunea rapidă a unei forme în acelaşi timp funcţionale şi plăcute. Aceluiaşi prototip şi aceleiaşi familii de recipiente ceramice le aparţin şi vasele cu gît cilindric înalt, de asemenea din pastă fină şi acoperite cu un slip puternic lustruit. Prin lustrul suprafeţei exterioare se urmărea cît mai marea apropiere de modelul metalic.

De ce cănile de argint atît de copios imitate la nord de Dunăre nu au fost lucrate şi în această regiune paralel cu cele de lut? Este o întrebare firească la care sîntem obligaţi să dăm un răspuns valabil şi pentru dispariţia temporară a veselei de argint pînă la reapariţia ei în tezaurele din secolul I î.e.n. de la Sîncrăieni şi Iakimovo, în cazul acestuia din urmă şi al celui de la Herăstrău, alături de falere.

Stabilisem, ceva mai înainte, că tezaurul de la Lukovit ar trebui datat, din motivele deja expuse, în a doua jumătate a sec. III î.e.n. Or, sfîrşitul acestui

secol şi mai ales începutul celui următor sînt caracterizate printr-o mare criză a argintului şi aurului în lumea elenistică şi nu numai acolo. Împuţinarea vechilor depozite, acapararea surselor de către alte etnii, epuizarea economică şi demografică urmînd pustietoarelor războaie, consumatoare de resurse şi vieţi omeneşti, acestea fiecare în parte şi toate laolaltă, în funcţie de realitatea istorică a fiecărei zone, au dus la brusca scădere temporară, pînă aproape la zero, a disponibilităţilor de metal preţios. Unele oraşe greceşti renunţă nu numai la moneda de aur, ci şi la baterea celei de argint, iar depresiunea economică e atît de puternică încît oraşele sînt obligate să-şi remodeleze economia. Criza este resimţită şi în *barbaricum* şi cu atît mai mult în Dacia, căreia îi lipseau zăcămintele argentifere, aşa cum vom vedea în capitolul următor, dedicat chestiunilor iconografice şi economice legate de emisiunile monetare ale triburilor geto-dacice.

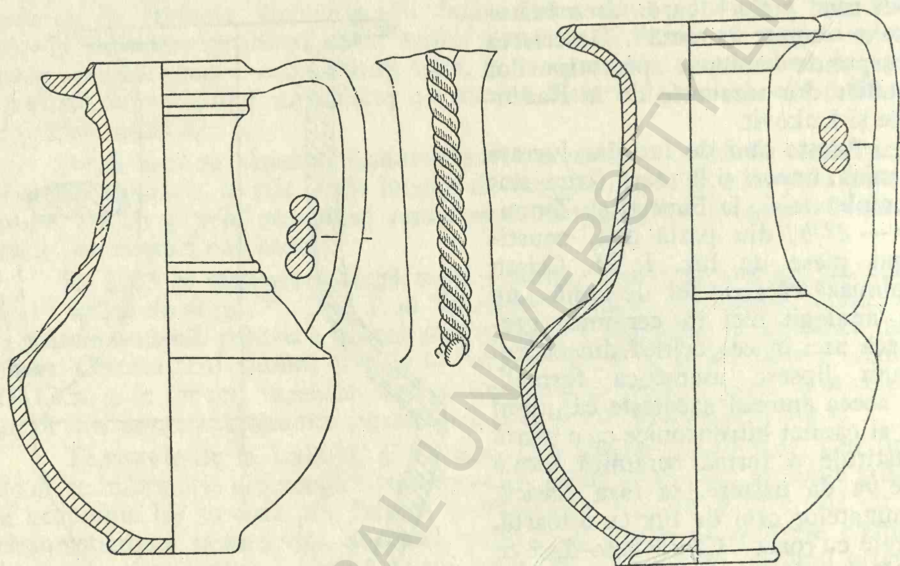


Fig. 11.

În linii mari datarea propusă de I. H. Crişan cănilor dacice în discuţie (secolele III—II î.e.n.) coincide cu datarea tezaurului de la Lukovit. Apropierea făcută de noi între vasele metalice şi cele de lut ar putea urca momentul difuziunii celor din urmă pînă chiar către începutul sec. II î.e.n. Ele vor fi continuate, cu o uşoară variaţie şi rafinare a formei, de către cănile de lux lucrate la roată *(fig. 10, 11;23/b)* care sînt una din podoabele ceramicii dacice din epoca clasică [40].

Unul din motivele de structură internă a tezaurului de la Letniţa, care ne îndeamnă să-l aşezăm cronologic după cel de la Lukovit, este lipsa vaselor

de argint. Cu toate acestea tezaurul este eteroclit în ce priveşte aplicele ce-l compun. Aplica *(25/c)* reprezentînd lupta dintre grifon, leu şi şerpi (*Venedikov-Gherasimov*, nr. 283) este de cu totul altă calitate de execuţie şi aparţine, credem, secolului IV î.e.n., fapt care l-a determinat pe cercetătorul bulgar să dateze întreg lotul în această vreme. Cum arătam într-un capitol anterior (p. 44) aplica respectivă ar putea proveni dintr-un mediu scitic. O piesă aparte este şi triskelul cu capete stilizate de răpitoare, comparabilă cu produse similare în mediul tracic şi scitic din sec. IV î.e.n.

Faptul că celelalte aplice reprezintă scene de vînătoare *(24/e, f; 25/b)*, erotice *(25/a)* şi de zoomahie nu poate constitui în nici un fel un element de datare, cel puţin pentru momentul actual, cînd sîntem încă departe nu numai de cunoaşterea simbolismului diferenţial al iconografiei traco-dacice, ci chiar de imaginea globală a semnificaţiilor acesteia.

Aplica *Venedikov-Gherasimov* nr. 286 este tăiată neregulat *(25/b)* în placa de argint, urmînd în general conturul scenei de vînătoare, şi mai ales în partea dreaptă, crupa şi coada calului. Punînd această piesă alături de aplicele cu călăreţul vînînd leul, cu mantia fluturînd *(24/d)*, din tezaurul de la Lukovit, observăm că sînt păstrate, în mare, schema generală a compoziţie şi decupajul. Din acest motiv credem că piese de felul celor dintîi ar fi putut servi de model pentru realizarea celei din urmă.

Un alt motiv pentru care socotim tezaurul de la Letniţa aparţinînd fazei de tranziţie a toreuticii traco-dacice este cel al realizării personajelor. Este clar că dintre mai multe modele antropomorfe care au prezidat înfăptuirile toreuticii traco-getice [41], în cazul Letniţei avem de-a face cu respingerea antropomorfismului grec în acea fază în care se conturează unul propriu, autohton. Capetele personajelor, redate din profil, suferă încă de o mare stîngăcie, ele vădesc însă o impresionantă voinţă de exprimare. Ni se pare că Letniţa reprezintă stadiul de închegare a antropomorfismului autohton traco-dacic care va duce la binecunoscutele realizări de pe falerele de la Herăstrău sau Galice. Dacă tezaurele de la Agighiol şi Vraţa vădesc pe lîngă alte modele antropomorfe prelucrarea artizanală a celui grecesc, cu toată lipsa de înţelegere a organicităţii figurii, dar cu toată dorinţa de fidelitate, chipurile de la Letniţa au vigoarea sincerităţii care se exprimă spontan şi neţinînd seama de canoane.

Poate un indiciu de datare ar fi şi vasul de pe placa cu reprezentare erotică *(symplegma)*, dacă acesta ar fi fost mai clar redat. Oricum multe aplice *(24/e, f)* comportă un *kymation* realizat din ove sugerate prin două linii paralele în *u*. Acest decor îl întîlnim, realizat la acelaşi nivel mediocru artizanal pe imitaţiile de cupe deliene de la Popeşti [42] şi anume pe trei fragmente aparţinînd straturilor medii, datate către mijlocul secolului I î.e.n. El însă poate fi şi mai vechi. Pentru toate cele de mai înainte propunem ca dată a tezaurului de la Letniţa mijlocul secolului II î.e.n. sau chiar prima jumătate a acestuia.

Problema fazei medii a toreuticii traco-dacice ne-a preocupat de mai multă vreme. Recenzînd cartea lui D. Berciu publicam cu acea ocazie două piese inedite aflate în Colecţia Severeanu, dintre care una, un pahar de argint fragmentar [43], ne părea a ilustra faza de mijloc de a cărei existenţă eram siguri, fără a cunoaşte însă pe atunci *de visu* tezaurele pe baza cărora ne-am conturat

imaginea asupra evoluţiei acestei arte din secolul IV î.e.n. pînă la începutul erei noastre. Paharul de formă tronconică din Colecţia Severeanu *(25/d; 27/a, b; 50/b)*, decorat cu doi călăreţi urmîndu-se în galop şi despărţiţi de două rozete din care numai una se păstrează, îl datam atunci la jumătatea secolului III î.e.n.[44]. Nu mai credem acum în acea datare atît pentru faptul că figuraţia antropomorfă de pe pahar[45] este de aceeaşi factură cu cea a plăcilor de la Letniţa, cît şi pentru că forma recipientului, cu antecedente binecunoscute în toreutica tracică a secolului V î.e.n. (ne gîndim la paharele de dimensiuni apropiate descoperite la Dălboki lîngă Stara Zagora), şi execuţia lui rudimentară l-ar situa pe la începutul secolului II î.e.n. În satul Bohot de lîngă Plevna au fost descoperite în 1929 nouă cupe conice, fără decoraţie antropomorfă, de tip Herăstrău etc., păstrate în muzeul de la Plevna. Unsprezece cupe de acelaşi fel au fost găsite în perioada interbelică şi în satul Sindel de lîngă Varna; din acestea se mai păstrează doar patru[46]. Toate cele amintite, precum şi altele similare, par să dateze din secolele II—I î.e.n.

Nu vom zăbovi asupra tezaurului de la Sîncrăieni[47], binecunoscut în ce priveşte originea elenistică a formelor şi decoraţiei şi cu datarea asigurată de un număr mare de piese similare din lumea greacă a sec. I. î.e.n. Amintim doar că D. E. Strong[48] remarcase înaintea lui Klaus Raddatz identitatea formală şi artistică a produselor toreuticii greceşti de la sfîrşitul elenismului din Peninsula Iberică pînă în Balcani şi Carpaţi.

Legat de acelaşi context decorativ apare acum şi ritonul din corn de bovină *(26/a, b; 50/c)*, aflat tot în Colecţia Severeanu şi publicat de noi cu aceeaşi ocazie a recenzării versiunii româneşti a cărţii lui D. Berciu despre arta traco-getică[49]. Avînd în vedere legăturile ce le făceam încă de atunci între tratarea palmetei ritonului şi cea a palmetei de pe vasele de la Sîncrăieni, pe de o parte, şi conturarea fazei de tranziţie (mijlocii) a toreuticii traco-getice prin serierea atîtor piese ce-i aparţin, pe de alta, credem acum că acest unic riton de corn cunoscut în spaţiul traco-dacic ar aparţine sfîrşitului secolului II î.e.n.

Figuraţia antropomorfă (doi războinici cu scuturi şi căciuli dacice şezînd faţă în faţă) este comună atît ritonului cît şi paharului din Colecţia Severeanu. În plus, ritonul, terminat cu cap de leu, are ca decoraţie vegetală în afara palmetei amintite şi o bandă ornată cu vrej de iederă. Astfel că sîntem îndreptăţiţi să aşezăm cronologic ritonul după pahar şi înaintea tezaurului de la Sîncrăieni deoarece are comun cu paharul prezenţa unei decoraţii antropomorfe şi comun cu tezaurul stilizarea identică a palmetei, ornament vegetal pe care nu-l întîlnim pe vasele de metal traco-dacice din secolele III şi II î.e.n.

*

În concluzie, toreutica traco-dacică tîrzie a avut mai multe antecedente care o legau de faza marilor tezaure traco-getice din sec. V—IV î.e.n. Această fază de legătură, de tranziţie sau de mijloc, am încercat să o ilustrăm prin serierea de piese şi tezaure care ar începe cu ritonul de la Poroina, tezaurele de la Radiuvene, Lukovit şi Letniţa şi s-ar termina cu tezaurele de la Bohot şi Sindel, cu paharul şi ritonul de corn din Colecţia Severeanu.

Acum, cînd numărul descoperirilor atribuite de noi perioadei de tranziţie egalează aproape pe cele ale fazei ultime, tîrzii, nu mai poate fi vorba de *hiatus*-ul care a putut justifica teoretic, într-o anumită optică, producerea acestora din urmă în ateliere nord-pontice pentru comanditari sarmaţi şi traco-daci. Cum arătau falerele lucrate la Olbia pe care Fettich le vedea circulînd în spaţiul balcano-carpatic, ne putem da seama studiind cele trei exemplare *(27/c)* descoperite într-un mormînt tracic la Stara Zagora [50] şi care în mod cu totul neaşteptat se alătură, din punct de vedere stilistic, celor de la Paris *(27/d)* şi Leida [51]. Descoperirea de la Stara Zagora mai număra o cupă şi strecurători de argint, datînd de la sfîrşitul sec. I î.e.n. cel mai devreme, piese asemănătoare cu vesela din Tezaurul de la Boscoreale pe care mai de curînd Vermeule [52] şi alţi cercetători o consideră pe bună dreptate produsă în ateliere microasiatice.

Fără îndoială că descoperirile viitoare vor nuanţa, vor completa şi vor reaşeza în amănunt serierea şi datările pe care le-am propus, cu condiţia ca aceste descoperiri să nu aştepte ca şi cele din trecut decenii de-a rîndul în vitrinele şi depozitele muzeelor pentru a fi redescoperite de ochiul iscoditor şi perseverent al celor ce nu sînt frămîntaţi de vana dorinţă de a avea ultimul cuvînt.

NOTE

1 Istvan Paulovics, *Dacia keleti határvonala ès az úgynevezett „dák" ezüstkincsek kérdése*, Cluj, 1944, p. 104–116.

2 Elisabeth Patek, *Quelques remarques sur les trésors d'argent dits „géto-daces"*, în *Antiquitas hungarica*, III, 1949, p. 199 şi urm.

3 Nandor Fettich, *Archäologische Beiträge zur Geschichte der sarmatisch-dakischen Beziehungen*, în *Acta archaeologica*, III, 1953, p. 127–176. Privitor la drumul sarmaţilor iazigi spre Dunărea de mijloc şi la relaţiile dintre sarmaţi şi daci, cf. Gh. Bichir, *Relaţiile dintre sarmaţi şi geto-daci pînă la sfîrşitul sec. I e.n.*, în *S.C.I.V.A.*, 27, 2, 1976, p. 205–206 (pentru podoabe în special) şi idem, *Les sarmates au Bas-Danube*, în *Dacia*, N. S. XXI, 1977, p. 167–197.

4 Dorin Popescu, *Le trésor de Sîncrăieni*, în *Dacia*, N. S. II, 1958, p. 203–206.

5 *Les motifs décoratifs des armures en Thrace au IV-e siècle av. n. ère*, în *Actes du premier congres international des études balkaniques et sud-est européennes, Sofia, 1966*, Sofia, 1969, p. 397–418.

6 L. Byvanck-Quarles van Ufford, *Remarques sur les relations entre l'Ionie grecque, la Thrace et l'Italie*, în *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving te's gravenhage*, Leida, XLI, 1966, p. 34–49.

7 *Die Schatzfunde der Iberischen Halbinsel vom Ende des dritten bis zur Mitte des ersten Jahrhunderts vor Christ. Untersuchungen zur hispanischen Touretik*, Berlin, 1969.

8 *Die dakischen Silberfunde*, în *Dacia*, N. S. XVII, 1973, p. 127–167.

9 *Contribution à l'étude de l'art thraco-gète*, Bucureşti, 1974, p. 19.

10 În *R.R.H.A.*, vol. VII, 1970, p. 128–129.

11 Piesele au fost mai de curînd trecute în revistă şi bine ilustrate de către Dorin Popescu, *Tezaure de argint dacice*, I, în *B.M.I.* XL, 4, 1971, p. 19–32 şi II, în *B.M.I.*, XLI, 1, 1972, p. 5–22, în vreme ce restul descoperirilor fac obiectul unui catalog încă inedit, datorat lui V. Dupoi.

12 *Die Typologie der dakischen Spiralarmringe aus Silber*, în *Festschrift für Richard Pittioni*, Viena, 1976, p. 666–685.

[13] N. Fettich, *op. cit.*, p. 141–143, fig. 159, Ivan Marazov, *Nabliudenia vărhu stila na predmetite ot săcrovişeto ot Iakimovo*, în *Izkustvo*, nr. 3–4, 1975, p. 46–51.

[14] Irina Cassan-Franga, *Contribuţii la cunoaşterea ceramicii geto-dacice. Cupele „deliene" getice de pe teritoriul României*, în *Arheologia Moldovei*, V, 1967, p. 7–35. A. Vulpe şi M. Gheorghiţă, *Bols à reliefs de Popeşti*, în *Dacia* N. S., XX, 1976, p. 167–198; M. Turcu, *Les bols à reliefs des collections du Musée d'histoire du Municipe de Bucarest*, *ibidem*, p. 199–204.

[15] Liviu Mărghitan, *Tezaurul de podoabe dacice de argint de la Săliştea (fost Cioara), Jud. Alba*, în *S.C.I.V.*, 20, 2, 1969, p. 315–327.

[16] T. G. E. Powell, *From Urartu to Gundestrup: the agency of Thracian metal-work*, în vol. *The european community in the later prehistory. Studies in honour of C. F. C. Hawkes*, Londra, 1971, p. 183–205.

[17] *The Gundestrup version of Táin Bó Cuailnge*, în *Antiquity*, 50, 1976, p. 95–103.

[18] I. Glodariu, *Relaţii comerciale ale Daciei cu lumea elenistică şi romană*, Cluj, 1974.

[19] *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, Cluj, 1972, p. 272–273, unde autorul aplică lumii traco-dacice constatările, perfect valabile, ale lui W. Holmquist pentru universul celto-germanic.

[20] *Despre arta „traco-getică"*, în *Anuarul Institutului de istorie şi arheologie*, Cluj-Napoca, XVII, 1974, p. 25–35.

[21] A. I. Meliukova, *K voprosu o vzaimsviazah skifskovo i frakiiskovo iskusstva*, în vol. *Skifo-sibirskii zverinîi stil v iskusstve narodov Evrazii*, Moscova, 1976, p. 106–127.

[22] *Burebista şi epoca sa*, ed. a II-a, Bucureşti, 1977.

[23] B. Filow, *Pametniţi na trakiiskoto izkustvo*, în *Bulletin de la Societé archéologique bulgare*, VI, 1916–1918, p. 31–34, fig. 29–32. Tezaurul este datat de autor în sec. V după caracteristicile literelor Σ şi N ale inscripţiei de pe fială, dar în mediul artizanal acestea nu pot constitui criterii precise de datare.

[24] *Venedikov-Gerasimov*, p. 369, nr. 142.

[25] *Ibidem*, p. 380, nr. 264, 265.

[26] L. Byvanck-Quarles van Ufford, *op. cit.*, p. 38.

[27] Ivan Marazov, *Za datata i proizhoda na poltavskia riton s protome na kon ot Ermitaja*, în *Arheologia*, XV, 4, 1973, p. 1–11.

[28] *Developpement de la céramique thrace à l'époque classique et hellenistique*, în *Acta antiqua philippopolitana. Studia archaeologica*, Sofia, 1963, p. 35–48.

[29] Maria Cicikova, *La céramique thrace*, în vol. *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures peripheriques*, Paris, 1965, p. 107–109.

[30] Maria Cicikova, *Sevtopolis*, Sofia, 1970, fig. 69.

[31] Venedikov, *op. cit.*, p. 369, nr. 144.

[32] *Greek and roman gold and silver plate*, Londra, 1966, p. 100, fig. 23.

[33] D. Berciu, *Contribution à l'étude de l'art thraco-gète*, Bucureşti, 1974, p. 111.

[34] Maria Cicikova, *Gold-und Silberschätze aus Bulgarien*, în *Kunstschätze in bulgarischen Museen und Klöstern*, Essen, 1964, p. 31; *Izlojba trakiisko izkustvo*, Sofia, 1972, p. 42, nr. 150.

[35] *Ibidem*.

[36] D. E. Strong, *op. cit.*, p. 99.

[37] Maria Cicikova, *op. cit.* (1972), p. 31–32.

[38] Iv. Venedikov, *Les trésors d'art des terres bulgares*, Sofia, 1965; *Venedikov-Gherasimov*, p. 382–384, nr. 283–292.

[39] *Ceramica daco-getică, cu specială privire la Transilvania*, Bucureşti, 1969, p. 122–126.

[40] *Ibidem*, p. 173–176.

[41] Ivan Marazov, *Ikonografski i stilovi iztociniţi za izobrajenieto na cioveka v trakiiskata torevtika*, în *Izkustvo*, 1974, 3, p. 16–22.

[42] A. Vulpe şi M. Gheorghiţă, *op. cit.*, p. 185, nr. 90 şi 94 şi M. Turcu, *op. cit.*, p. 200, nr. 33.

[43] *R.R.H.A.*, VII, 1970, p. 134, fig. 5–7.

[44] Petre Alexandrescu, *Un art thraco-gète?*, în *Dacia*, N. S. XVIII, 1974, p. 274, împărţind produsele toreuticii tracice pe ateliere, idee cu care nu sîntem de acord din motivele expuse în cap. II, include paharul din Col. Severeanu printre piesele atelierului de la Agighiol, datîndu-l în consecinţă în sec. IV î.e.n.

[45] Este vorba de un singur pahar şi nu de două, aşa cum s-ar putea înţelege din versiunea franceză a cărţii lui D. Berciu, *Contribution...*, p. 168, nota 19.

[46] Maria Cicikova, *Gold-und Silberschätze aus Bulgarien...*, p. 32.

[47] Dorin Popescu, *Le trésor de Sîncrăieni*, în *Dacia* N. S., II, 1958, p. 157–206.

[48] *Op. cit.*, p. 108, 122.

[49] M. Gramatopol, *op. cit.*, p. 132–133, fig. 2–4.

[50] *Musée National Stara Zagora*, ghid şi catalog, Sofia, 1965, p. 134–135, nr. 28 şi 29, 33 şi 34, 35.

[51] B. Filow, *Hudojstvenî haraktera i proizhoda na predmetite ot Brăzovo, Panaghiurişte, Bedniakovo i Radiuvene*, în *Bulletin de la Societé archéologique bulgare*, VI, 1916–1918, p. 35–56, fig. 33 şi 34, la p. 38 şi 39.

[52] C. C. Vermeule, *Roman imperial art in Greece and Asia Minor*, Harvard, 1968, cap. VII, *Imperial metalwork*, p. 125–141.

ARTA MONEDELOR GETO-DACICE

Orice evocare, cît de succintă, a artei traco-dacilor nu se poate dispensa astăzi de atenția ce trebuie să se acorde emisiunilor monetare ale triburilor geto-dacice. Cercetările numismatice însele, atît sub raport iconografic cît și de cronologie relativă, au a ține seama de toreutică, la care se vor referi simbolistica și imagistica monetară.

Studiile numismatice consacrate emisiunilor monetare ale populațiilor tracice și celtice situate la nordul lumii elenice s-au străduit să demonstreze cu perseverență și de multe ori cu bună dreptate că monedele în chestiune erau imitate sau inspirate de modele grecești atît în ce privește iconografia, cît și sistemul lor ponderal. Pentru lumea celtică aceste concluzii sînt în mare măsură valabile încă și astăzi.

Despre monedele geto-dacice însă, studiile mai vechi și mai noi au încetățenit păreri care converg către două teze: pe de o parte ele diferă, sub raport iconografic și stilistic, de emisiunile celtice atunci cînd se inspiră din modelele grecești sau pur și simplu le imită, iar pe de altă parte, confruntate direct cu aceste modele, pun în evidență existența unei serii monetare autohtone, originală ca iconografie și stil și cu totul diferită de acele serii de imitație.

Lui Constantin Moisil îi revine întîietatea sublinierii caracterului distinctiv și original al emisiunilor geto-dacice, în ansamblu, față de marea masă a monedelor celtice, fapt preluat, verificat și adîncit de numeroase cercetări ulterioare, românești și străine. Toate aceste cercetări își găsesc ecoul într-o recentă lucrare a lui Constantin Preda [1] care are însemnatul merit de a fi adunat și ilustrat un foarte mare număr de monede geto-dacice, clasîndu-le într-o manieră mai mult tributară opticii tradiționale decît deschisă către puținele dar importantele izvoare iconografice ce ar fi nuanțat-o și potențat-o într-un chip creator. Voluminoasa lucrare este însă un practic compendiu al numismaticii geto-dacice fără de care cercetătorul de astăzi nu se poate descurca într-un material la prima vedere stufos și rebarbativ. Insistăm asupra meritelor cărții, față de care inerentele lipsuri nu pot fi decît minore [2], pentru că bogăția materialului și înregistrarea tuturor teoriilor și ipotezelor scutește pe cel ce vrea să schițeze o nouă interpretare de întreg bagajul pe care orice disciplină științific constituită îl poartă în dosarele ei.

Astfel, ceea ce avem a expune în paginile de mai jos se dispensează de datele pe care cititorul dornic de amănunt și preciziune le poate cu ușurință afla în lucrarea lui C. Preda.

De fapt, abordarea noastră se face din punctul de vedere al istoriei artei ca parte constitutivă a istoriei generale și de aceea vom da prioritate argumentelor celei dintîi, în convingerea că vom obține dovezi pentru cea de-a doua.

Parcurgînd vastul material monetar emis de triburile geto-dacice, se desprind cîteva caracteristici generale ale acestuia:

a) Din punct de vedere iconografic există tipuri care nu imită monedele greco-macedonene și nici alte monede de largă circulație în lumea greacă clasică sau elenistică.

b) Imitațiile după monedele greco-macedonene se împart în două mari grupe stilistice: 1. imitațiile propriu-zise, în cadrul cărora se năzuiește la o redare cît mai fidelă a prototipului, mergînd pînă la copierea legendei fie din spiritul fidelității iconografice, fie din cel al unei conștiente intenții de substituire a originalelor unei monede de mare prestigiu economic cu exemplare cît mai asemănătoare — și 2. imitațiile care în fapt se *inspiră numai* din prototipurile monetare amintite, păstrîndu-le elementele deosebitoare esențiale, cum ar fi cununa de laur a lui Zeus, dar fără intenția de a le copia aidoma. În cazul ambelor categorii de imitații funcționează principiul amintit în capitolul precedent (p. 86) și anume că „filiația unui prototip aparținînd unei arte istorice se stilizează, se abstractizează, se «barbarizează» cu atît mai mult cu cît piesa respectivă este cronologic mai îndepărtată de prototip".

c) Dat fiind faptul că în vestul Daciei populațiile autohtone au fost în contact îndelungat cu triburile celtice, în emisiunile localizate în aceste regiuni se observă o preponderență și o penetrație stilistică celto-dacică deosebit de revelatoare pentru studiul emisiunilor monetare ale ambelor etnii, dacică și celtică. Mai mult încă, trăsături stilistice celtice sau celtizante se pot observa pe diverse tipuri monetare descoperite în adîncul teritoriului dacic. Ele pot fi reflectarea pe plan numismatic a existenței enclavelor celtice în interiorul arcului carpatic, enclave care, așa cum se știe, au fost asimilate de marea masă a triburilor dacice.

d) Un principiu al numismaticii generale este cel care postulează preeminența cronologică a monedelor cu flan (pastilă monetară) mic față de cele cu flan mare în cadrul aceleiași categorii ponderale (tetradrahme sau dublii stateri). Cîteva emisiuni monetare dacice, pe care le vom lua în discuție mai jos, prezintă această caracteristică tehnologică.

e) Tezaurele sînt în general monotipe; ele sînt alcătuite fie din monede de același fel, fie din piese care marchează faze evolutive de schematizare a tipului primordial. Puține sînt tezaurele compuse din monede succedanee ale diferitelor capete de serie. Și mai puține sînt cele în care figurează monede emise de cetățile grecești sau de basileii elenistici.

Ținînd seama de mai sus expusele caracteristici generale ale peisajului monetar al Daciei preromane, am conceput în urmă cu peste un deceniu și jumătate [3], un nou sistem de abordare a acestui abundent material, atît de complex și de bogat în informații, raportîndu-ne permanent la tot ce se cu-

noaşte despre imagistica populaţiilor traco-dacice. În clasificarea de ansamblu a monedelor geto-dacice, cît şi în cea de amănunt a fiecărei serii în parte ne-am folosit de o metodă nouă de mare randament, despre care ulterior am avut dubla satisfacţie de a afla că am fost primul care a constituit-o şi aplicat-o, pe de o parte, iar pe de alta că această metodă gîndită şi pusă în practică în mod independent şi de J. B. Colbert de Beaulieu [4] s-a dovedit, de asemenea, eficace în rezolvarea tipologiei ansamblurilor monetare celtice. Cercetătorul francez i-a dat şi un nume: metoda haracteroscopică sau haracteroscopie (de la gr. *haraktér*, stanţă monetară), ea constînd atît în stabilirea caracteristicilor esenţiale stilistice ale unui grup de stanţe cît şi în clasarea geografică a monedelor, în funcţie de frecvenţa stanţelor într-o anumită regiune. În felul acesta clasificarea nu e numai stilistică şi geografică, ci şi cronologică, avînd o structură deschisă, în care-şi pot afla locul şi tipurile necunoscute ale viitoarelor descoperiri, asemenea, într-un fel, tabloului lui Mendeleev.

Clasificarea pe care am propus-o cu mulţi ani în urmă, folosindu-ne tocmai de noua metodă de la care de fapt am pornit, a fost, cum era şi normal, primită cu destule rezerve, dar, lucru semnificativ, deseori citată nu pentru a i se opune contraargumente, ci pentru a i se sublinia caracterul eretic, în vreme ce implicaţiile ei colaterale, pe care noi înşine le studiasem în lucrările deja publicate [5], erau tot mai des acceptate şi folosite ca idei dintotdeauna aflate în instrumentarul comun al cercetării.

Am socotit astfel că totalitatea monedelor geto-dacice, descoperite pe teritoriul României sau în afara hotarelor ei, în regiunile locuite de traco-daci, se împarte în trei mari serii: seria autohtonă, seria de imitaţie şi seria de influenţă.

Am numit *serie autohtonă*, seria cu iconografie monetară autohtonă în sensul în care, fără excepţie, cercetările numismatice de pînă acum nu au putut stabili vreun prototip străin pentru cele trei tipuri care o compun. Oricît s-ar încerca invocarea aversurilor unor monede greceşti sau romane care să fi servit de model respectivelor tipuri, în final se recunoaşte imposibilitatea imitării unor astfel de monede, fie că ele nu există, fie că emise în serii mici, de bronz, nu au putut ajunge pînă în ţinuturile geto-dacilor [6].

Tipurile care alcătuiesc această serie autohtonă sînt: tipul numit de noi în mod *convenţional* „Bendis”, dar cunoscut sub numele de Amfipolis-Larissa, avînd pe avers reprezentarea din faţă a unei figuri feminine care înfăţişează, credem cu toată convingerea acest lucru, pe zeitatea traco-dacică Bendis.

Al doilea tip al seriei este cel căruia i-am spus „cap de divinitate masculină cu dublă faţă” pentru că pe aversul monedelor respective se află această reprezentare. El este cunoscut sub numele de tip ianiform. Este de subliniat nuanţarea „cap cu dublă faţă” şi nu dublu cap deoarece spre deosebire de toate reprezentările cunoscute în lumea greco-romană unde cele două capete sînt adosate pe linia care marchează partea din spate a lor, în zona coborîtoare a curburii creştetului, monedele dacice în chestiune prezintă de fapt un singur cap cu două feţe, racordarea acestora făcîndu-se în intervalul urcător al liniei profilului creştetului.

Celui de al treilea tip i-am dat numele de „Jiblea pandacic”, el fiind cunoscut mai înainte sub denumirea de „Prundul Bîrgăului”, după localitatea năsăudeană unde a fost, cu decenii în urmă, descoperit primul tezaur de astfel de monede. În urma publicării tezaurului de la Jiblea—Călimănești [7], unde a apărut în număr mare, C. Preda [8] i-a spus tipul „Prundu-Jiblea”. Menținem denumirea dată cu atîta vreme în urmă deoarece ea pare din ce în ce mai justificată. Sîntem informați că o monedă de acest tip a apărut de curînd în împrejurimile Tulcei, descoperită într-un strat arheologic. Pe de altă parte succedaneele lui, mai timpurii sau mai tîrzii, în număr deocamdată mai mic sau mai mare, se găsesc pe ambele versante ale Carpaților, așa cum vom vedea în cele ce urmează. Pe aversul monedelor se află un cap masculin spre dreapta, *fără cunună de lauri*.

Seria de imitație cuprinde, în viziunea noastră, așa cum am mai spus, imitații care năzuiesc, cu mijloace reduse, către o copiere fidelă *(28/a, b)* și imitații pentru care prototipul este numai o *sursă de inspirație (28/e; 29/c)*. Din rîndul tuturor acestora cităm imitațiile de diverse grade ale monedelor lui Filip II *(28/c, d; 29/a, b)*, Alexandru cel Mare *(29/d, e)*, Filip III sau imitațiile combinate ale monedelor lui Filip II și Alexandru cel Mare etc.

Seria de influență înglobează toate tezaurele monetare ale zonei limită daco-celtice din Banat pînă în nord-vestul țării. În cadrul acesteia se pot studia și nuanța cu mare precizie interferările, *(30/a, b)* reperabile la nivel stilistic, între cele două etnii. Deși E. A. Bielz și C. Moisil, la sfîrșitul secolului trecut și la începutul celui actual, considerau, pe bună dreptate, de origine locală geto-dacică, respectiv unele, iar cel din urmă toate tipurile monetare din Dacia, V. Pârvan nuanța observația (care, în optica unor cercetători de azi, a căpătat o pondere exagerată) că deși monedele din Dacia sînt creații getice ele conțin „elemente sudice, trecute prin mîini celtice și cu mijloace tehnice inspirate de la celți. Geții au învățat de la celți arta de a bate monedă proprie” [9].

Există în istoriografia contemporană, atît arheologică cît și numismatică, o anumită tendință celtizantă care depășește cu mult documentația reală, arheologică, de la care pornește. După cum se știe, unele triburi celtice au conviețuit cu dacii în partea de vest și nord a teritoriului României, de pe la începutul veacului III î.e.n. pînă la jumătatea secolului II î.e.n., cînd ele au început să fie asimilate de elementul autohton, deși nici un izvor literar antic nu menționează direct numele triburilor care au pătruns în acele părți ale Daciei. Săpăturile efectuate într-un cimitir celtic de la Ciumești, județul Satu Mare, se pare că l-au îndreptățit pe Vlad Zirra [10] să găsească influențe celtice în teritorii și în categorii de materiale îndepărtate de locurile și obiectul concret al cercetărilor sale. I. H. Crișan, la rîndu-i, tinde să acorde o tot mai mare importanță prezenței celtice în Transilvania și consecințelor ei în ce privește cultura materială și spirituală a triburilor dacice [11], în urma săpăturilor din cimitirul celtic de la Fîntînele, județul Bistrița-Năsăud, folosit deopotrivă și de daci, așa cum par să indice cele 80 de morminte de incinerație în urnă.

Ținînd seama de toate acestea cît și de descoperirile izolate considerate celtice de către bibliografia de specialitate mai veche și neverificate în sensul apartenenței lor etnice în lumina cunoștințelor de astăzi, C. Preda în *Conside-*

rațiile generale ale cărții sale (p. 417—423) aplică etniconul „celtic", majorității covîrșitoare a emisiunilor geto-dacice din Banat, Transilvania și Moldova, cele din Oltenia, unde, ne spune autorul, s-au descoperit mai puține urme celtice decît în alte regiuni, fiind bătute și ele sub aceeași preponderentă influență celtică creatoare.

Reținem din concluziile cărții lui C. Preda [12] o idee interesantă, întemeiată pe o ipoteză a lui Pârvan, care la rîndu-i se baza pe un text din Trogus-Justinus (XXXV, 1), și anume că în urma înfrîngerii suferite la Delfi în 278 î.e.n. de către celții lui Brennus și a sinuciderii sale, o parte din ei s-ar fi întors la cei lăsați de șeful lor de-a lungul hotarelor dacilor. C. Preda își explică în felul acesta „caracterul pur grecesc al imitațiilor de tip macedonean din nordul și vestul Daciei". Pe lîngă caracterul „pur grecesc" al imitațiilor în chestiune, noi am menționa și am completa că ele sînt de fapt „imitații de gradul I", foarte proaspete, în care pot fi distinse, prin comparație cu imitațiile cele mai vechi din restul lumii celtice, o serie de trăsături stilistice care trădează universul spiritual al dacilor.

Revenim însă la „celtizarea" cvasitotală a monedelor geto-dacice. C. Preda socotește că sînt de origine sigur dacică numai acele tipuri care nu comportă simboluri și contramărci. Simboluri ca protoma de cal, lupul, mistrețul, pasărea, capul uman, pentru că apar și pe monedele celtice sînt socotite *exclusiv* celtice și deci monedele descoperite în Dacia cu aceste simboluri, sînt celtice. Monedele contramarcate sînt considerate, de asemenea, celtice pe temeiul că celții obișnuiau să-și contramarcheze într-un anume fel unele piese, în vreme ce geto-dacii nu atinseseră nivelul mental și tehnic pentru a o face [13]. Astfel toată monetăria geto-dacică din faza veche, cum o denumește C. Preda, adică pînă către 150 î.e.n., ar fi de inspirație iconografică, tehnologică și instituțională celtică. Dacilor le rămîn emisiunile tîrzii din Muntenia, extinse pe opt decenii, după care monetăria locală încetează.

Împotriva acestui celtism numismatic au pledat apropierile noastre cu tezaurele toreutice getice, cu ceramica dacică pictată și cu simbolistica lor, apropieri rămase fără valorificare sau ecou în prima mare lucrare de sinteză asupra monedelor geto-dacilor. Publicarea statuetelor de lut geto-dacice de la Cîrlomănești, județul Buzău [14], datînd din mijlocul sec. II — mijlocul sec. I î.e.n., confirmă constatările pe care le avansasem.

Plastica în teracotă de la Cîrlomănești, unde Mircea Babeș ne asigură că ar fi funcționat și un atelier monetar (p. 319), e drept că mai tîrzie cu aproape un secol de momentul de vîrf al emisiunilor dacice din „prima fază", adică de la mijlocul secolului III î.e.n., dar nu mai puțin elocventă deoarece era de natură cultuală ca și *valoarea* simbolurilor de pe monedele respective ce o preced cronologic, prenumără între exemplarele numeroase ce o ilustrează statuete și fragmente de statuete de lupi, mistreți, păsări, cervidee, capete de animale neidentificate și statuete antropomorfe ecvestre *(37/a-c; 38/a, b)*. Toate acestea figurează atît pe monedele dacice din secolul III î.e.n., cît și pe plăcile din tezaurul de la Letnița *(24/e, f; 25/b)* pe care în capitolul anterior (p. 93) îl datasem conjectural către mijlocul secolului II î.e.n. sau chiar în prima jumătate a lui.

Fără să fi accentuat legătura cu acest important tezaur traco-dacic şi nici cu monedele despre care am amintit, Mircea Babeş, descoperitorul şi editorul plasticii zoo- şi antropomorfe de la Cîrlomăneşti, „celtizează" şi el sursa de inspiraţie a figurinelor de lut, deşi se referă deseori la semnificative piese ale toreuticii traco-getice sau la produse greceşti descoperite în mediul tracic, cum ar fi statuia de bronz în mărime naturală a unui mistreţ *(38/d), aflată* în mormîntul tracic de la Mezek (p. 345).

Ampla paranteză pe care am deschis-o în legătură cu seria de influenţă a intenţionat doar să reliefeze unele aspecte flagrant exagerate ale celtismului ce caracterizează de la o vreme încoace optica interpretativă a cercetării româneşti de specialitate. Dorim să precizăm, dacă mai este nevoie, că descoperirile celtice pe teritoriul României *sînt o realitate arheologică,* în vreme ce celtismul exegetic este o *forma mentis* ale cărei cauze sînt uşor decelabile în formaţia intelectuală şi resursele spirituale care o generează.

Celtismul este o teorie ştiinţifică închisă, adică o teorie care explică numai o parte a realităţii istorice. În momentul cînd prin această teorie ştiinţifică închisă se intenţionează explicarea globală a fenomenelor dintr-un anumit domeniu de cercetare, cum este numismatica geto-dacică, ea devine o paradigmă exegetică eronată, care frînează progresul disciplinei în general şi falsifică cel mai adesea interpretările de amănunt.

Vorbind în cuprinsul acestui capitol despre arta monedelor geto-dacice, ne vom referi numai la tipurile seriei autohtone şi la succedaneele acestora, care se eşalonează pînă la sfîrşitul emisiunilor dacice. Vom avea astfel doar o felie diacronică a ansamblului peisajului monetar, nu mai puţin elocventă însă prin aceea că ea reprezintă ce e mai semnificativ şi mai autentic dacic atît ca iconografie cît şi ca modalităţi de realizare a imaginilor.

Totalitatea numismaticii geto-dacice, abordată şi clasată cu ajutorul metodei haracteroscopice, o vom expune, în interpretarea şi cronologizarea la care ne-au dus cercetările, în anexele unei viitoare lucrări.

*

Înainte însă de a trece la discutarea seriei autohtone despre a cărei iconografie spuneam că este originală, va trebui să precizăm, pînă a ajunge la argumentul final al cărţii, conceptul de originalitate în cadrul unei arte anistorice, protoistorice. Se ştie că nimic nu apare *ex nihilo.* Nici o creaţie, inclusiv creaţia de artă, nu apare ruptă de realitatea naturală, conform principiului reflectării, la care se raportează în egală măsură ca şi la realitatea artistică însăşi. Pentru lumea greco-romană noţiunea de *mimesis* (imitaţie) constituie fundamentul filosofic al teoriei artei. În capitolele II şi V ale acestui volum am văzut cum se produc imitaţiile după prototipurile elenice şi în ce constă originalitatea unor atari imitaţii, cum în mediul geto-dacic, paralel cu respingerea antropomorfismului grec, se înfiripă o artă antropomorfă locală.

Avem acum a nota un alt aspect al originalităţii în copierea unui prototip greco-roman: acela al valorii simbolice spirituale ce i se acordă, cu alte cuvinte a sensului *interpretării* iconografice. Opţiunea în alegerea unui prototip sau altul este rezultatul unei afinităţi elective. Dacă despre această afinitate electivă

se poate mai puţin vorbi în privinţa imagisticii decorative, aşa cum ne avertiza Paul Jacobsthal, în ceea ce priveşte imagistica monetară, lucrurile stau cu totul altfel.

Moneda în lumea greacă şi în cea tracică, deci şi geto-dacică, reprezenta un simbol, concomitent şi înainte de a fi un instrument de schimb. Sîntem convinşi că şi monedele bătute de populaţia din Dacia, în special de geţii din Cîmpia Dunării şi din zona subcarpatică, erau şi un simbol sacru al puterii şi credinţelor lor, pe lîngă „o formă practică, numoidală a mărfii metal" aşa cum presupunea C. Daicoviciu, cînd se gîndea la structura monotipică a multora din tezaurele de monede dacice, în special timpurii [15].

Chiar dacă s-ar obiecta că la începuturile baterii monedei la geto-daci tipurile erau restrînse ca număr şi că deci componenţa tezaurelor nu putea fi variată, nu este mai puţin adevărat că tezaurizarea în sine ar trebui privită în acea vreme, avîndu-se în vedere şi valoarea de simbol sacru al monedelor, drept un act sacral pe lîngă cel profan, de punere la adăpost a unei valori materiale.

Cînd vorbim de originalitatea şi caracterul autohton al unei imagini monetare căreia nu-i găsim un prototip numismatic în lumea greacă, vom avea în vedere faptul că acea imagine monetară nu e ţinută să reproducă sau să confere valoare simbolică autohtonă unei imagini prototip din chiar categoria respectivă de monumente, recte pe aversul sau reversul seriilor monetare. Se pot reproduce în chip emblematic imagini-simbol aflate în rîndul diverselor reprezentări sacre, într-o religie care, chiar dacă am mai crede astăzi că era aniconică [16], putea admite, ca urmare a contactelor ei cu o mare cultură, reprezentarea simbolică şi individualizarea antropomorfă a forţelor şi entităţilor divine (cazul gallilor sub influenţa romană, *interpretatio romana*).

Ca urmare a aceloraşi contacte cu o mare cultură, e vorba de cultura greacă, chiar dacă aceste contacte au funcţionat prin intermediul tracilor sudici cu care se înrudeau şi care le-au transmis şi ei (cum se va vedea) unele din propriile lor imagini-simbol, geto-dacii, graţie meşterilor traci sau autohtoni care şi-au făcut ucenicia în ateliere greceşti din sudul Traciei ori din insulele tracice din nordul Egeii, au trecut la reprezentarea simbolică antropomorfă a panteonului lor aflat, aşa cum ne lasă să înţelegem Herodot, în continuă structurare, ca dealtfel toate sistemele religioase ale antichităţii.

Vor fi reproduse deci ca embleme primele monede ale acestora în egală măsură chipuri sculptate în lemn sau piatră sau realizate în metal, prin cizelarea acestuia, monumente ce nu s-au descoperit încă în zonele noastre dar despre care avem ştiinţă fie prin toreutica traco-getică, fie prin analogii din lumea celtică.

Creaţia artistică este rezultatul nu numai al unor afinităţi elective în alegerea modelului sau temei, ea este nu numai mimetică în ordinea ideatică sau materială a structurării operei, ci şi interpretativă, într-un fel în care o artă preistorică ne lasă cu greu să-i pătrundem sensul dacă nu solicităm în acest scop totalitatea informaţiilor posibile, de natură etnologică, mitologică, istorică şi arheologică.

Desigur că din punctul de vedere al artei monetare, primele emisiuni ale geto-dacilor, cele din seria autohtonă, sînt tributare meșterilor traci care la rîndu-le lucrau în mediul artistic al iradierii elenice. Or tocmai faptul că două din tipurile cu iconografie autohtonă nu reproduc imagini aflate pe monedele grecești sau tracice, dar vădesc sub raport artistic puternica tradiție a antropomorfismului grec, ne îndeamnă să credem o dată mai mult în valoarea simbolică cultuală autohtonă a emblemelor lor.

Cînd se refuză a se vedea în imagistica primelor monede dacice o *creație interpretativă*, apelîndu-se la prototipuri inexistente pe care să le fi copiat mai mult sau mai puțin fidel, se forțează intrarea realității obiective în paradigme exegetice subiective, falsificînd-o fără a o putea desființa.

Tipul Bendis (30/ c, d), numit astfel în mod convențional, dar pe care literatura mai veche și mai nouă îl cunoaște ca Larissa-Apolo-Amfipolis [17]. Tezaure și descoperiri izolate au apărut în centrul și sudul Olteniei, chiar peste Dunăre, în Bulgaria (la Vidin), în Banat și la nord de Mureș, la Șilindia (un tezaur); de asemenea, monede izolate la Brașov și Costești.

Pe avers, cap feminin (credem noi), din față, iar pe unele piese ușor întors spre dreapta. Pe revers, călăreț sumar redat, spre dreapta sau stînga pe unele monede, sub cal, simbol ramură. Multe exemplare au flanul mic, gros, iar reversul ușor concavizat. Pe avers capul este de multe ori încadrat de un cerc perlat discontinuu deoarece stanța nu e centrată pe flan; același cerc pe reversul cîtorva piese din tezaurul de la Hinova.

Diametrul mic, grosimea flanului și aspectul ușor concav al reversului pledează pentru o tehnologie monetară mai veche. Aversul a avut în vedere genul de monede grecești cu figura umană sau animală redată din față. Această manieră de reprezentare pe avers, cu exemplare strălucite în arta monetară greacă ca cele de la Regium (445—435 î.e.n.), Catana (415 î.e.n.), Clazomene (370 î.e.n.) realizate de Teodotos și înfățișînd capul lui Apolo și, în fine, emisiunile Larissei (în Tesalia), ale Amfipolis-ului (în Tracia) și ale Histriei *(43/a, b)*, este folosită în a doua jumătate a secolului V î.e.n. și în prima jumătate a celui următor, renunțîndu-se la ea din pricina rapidei deprecieri artistice și ponderale a monedei, datorată tocirii altoreliefului.

Că aversul tipului Bendis reprezintă un cap feminin din față ne confirmă următoarele analogii din toreutica traco-dacică: a) coafurile personajului feminin reduplicat (sau ale celor două personaje feminine șezînd) de pe ritonul de la Poroina *(6/b, c)*, databil în a doua jumătate a sec. IV î.e.n. [18] sau chiar la sfîrșitul acestuia — cărora D. Berciu [19] le remarcă particularitatea tracică a cărării pe mijloc și a cozilor lăsate pe umeri prin asemănarea cu coafura unei aplice de aur cu capul Gorgonei, descoperită în Golemata Moghila de la Duvanli [20]; b) coafurile personajelor feminine de pe fibulele cu mască și falerele descoperite în Transilvania și la Bălănești *(18/c; 19/a)*, Galice, Iakimovo *(19/b, d)* etc. (vezi p. 82); c) coafura absolut identică de această dată, în sensul unor mase capilare strînse pe frunte în „cîrnăciori" din care pleacă lateral două cozi, a întreitei reprezentări feminine ca motiv repetat în decorația unui fragment de cupă de tip „delian" *(fig. 12; 38/c)* descoperit la Popești [21]. Ultimele două analogii aparțin sfîrșitului sec. II î.e.n., sec. I î.e.n. și începutului celui următor.

Am crezut de cuviință să numim Bendis această zeitate feminină, al cărei cap este reprezentat astfel, deoarece Bendis este o cunoscută divinitate tracică [22], cu un cult și templu chiar la Pireu [23] și cu mai multe reprezentări în lumea tracică sud-dunăreană [24].

Ne-am gîndit că în spațiul intracarpatic ar putea fi indicii ale cultului ei bustul de bronz *(20/b)* de la Piatra Roșie (socotit de către unii cercetători [25]

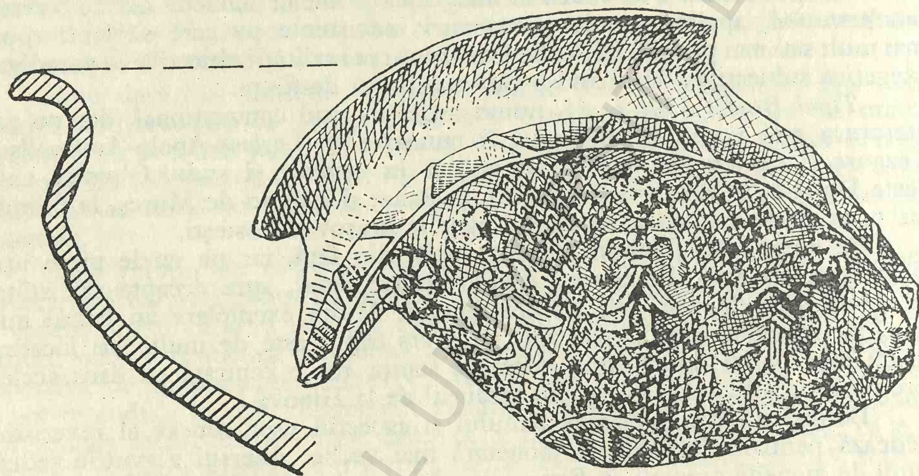


Fig. 12

drept celtic împreună cu masca de bronz masculină — *20/a* — descoperită la Ocnița) și medalionul de lut ars de la Sarmizegetusa, care reproduce un *denarius serratus* cu bustul Dianei spre dreapta (emis în 80 î.e.n.).

În lumina celor spuse mai înainte, tocmai acest medalion de lut care este o *interpretatio romana* a unui numen autohton confirmă caracterul local al bustului feminin de bronz de la Piatra Roșie și îl identifică iconografic, căci Bendis este echivalentul tracic al Dianei latine.

Reversul tipului Bendis înfățișează un călăreț în trap spre dreapta sau stînga, de cele mai multe ori însă spre stînga. Trupul călărețului este foarte sumar tratat, în vreme ce calul se bucură de integritatea reprezentării plastice realizată aproape totdeauna cu dezinvoltură și chiar virtuozitate, ceea ce vădește o lungă observație a comportamentului și mișcărilor acestui animal atît de îndrăgit de traco-daci.

Figurarea călărețului, mai mult sau mai puțin stilizat, pe cvasiunanimitatea monedelor geto-dacice, a fost și continuă a fi unul din argumentele forte ale paradigmei exegetice conform căreia toate acestea ar fi imitații ale monedelor greco-macedonene. Astăzi, cînd cunoaștem mult mai multe despre iconografia toreutică a traco-dacilor decît în 1920 cînd C. Moisil își scria articolul despre

Monedele dacilor[26] (tezaurul de la Agighiol, descoperit în 1931, a fost publicat abia în 1969 de către D. Berciu, concomitent în Germania și România, în volumul *Arta traco-getică)*, cînd numeroase piese jalonează, după cum s-a văzut în capitolul precedent, arta prelucrării metalului de către traco-daci din sec. V î.e.n. pînă în sec. I î.e.n., demonstrînd incontestabila continuitate a acesteia, nu mai putem invoca imaginea unei călăreț drept dovadă a susnumitei imitații monetare decît în cazul cînd această imitație este confirmată și de alte indicii care lipsesc în cazul special al *tipului Bendis* în discuție.

Personajul masculin călare de pe reversul acestui tip își găsește corespondențe iconografice pe piesele de la Agighiol, de la Letnița *(24/e, f; 25/b)*, pe paharul din Colecția Severeanu *(25/d; 27/a, b; 50/b)*, în statuetele de la Cîrlomănești, pentru a nu cita decît numai cîteva din exemplele cunoscute.

El reprezintă poate o divinitate războinică avînd în vedere faptul că este mereu figurat pe piesele toreutice, aruncînd o lance. Scutul (?) fragmentar și brațul drept ridicat (rupt) al unei statuete de la Cîrlomănești par a sugera odată mai mult caracterul războinic al acestei divinități, alături de redarea ei pe plăcile de la Letnița și apoi, mai tîrziu, în epocă romană, în binecunoscuta *interpretatio* a „cavalerului trac", pe numeroasele basoreliefuri omniprezente la sud de Dunăre, cît și în Dacia.

Am amintit încă o dată plăcile de la Letnița pentru a le pune profilele masculine în legătură cu capetele de lut ars de la Cîrlomănești *(37/a, b)* și cu masca de bronz *(20/a)* de la Ocnița. Mircea Babeș vede în părul scurt, în nasul acvilin și în bărbia împinsă înainte argumente ale celtismului. Părul scurt, tăiat drept pe ceafă ca și redarea bărbiei este aidoma detaliilor respective de pe plăcile de la Letnița. Masca de la Ocnița are însă nasul drept; în plus consemnează o pieptănătură a părului pe frunte specifică mediului tracic. Publicarea ei de către D. Berciu[27] care a descoperit-o în săpătură, va înlesni în viitor mai circumstanțiate comentarii stilistice asupra-i. Oricum, nasul acvilin *(31/e)* nu poate fi o dovadă peremptorie a preexistenței unui model celtic al figurinelor de la Cîrlomănești.

Cît de bine se știe, în ordinea acestor reprezentări, ce este celtic și cît de repede se celtizează în consecință ceea ce ar trebui mai înainte analizat cu rigoarea și disciplina morfologiei stilului, ne lămurește etichetarea ca atare a unei descoperiri fortuite de la Prundul Bîrgăului, locul eponim în care s-a găsit primul tezaur monetar dacic de tipul, numit de noi, „Jiblea pandacic" pe care îl vom discuta mai jos. Este vorba de un cap de bărbat cu barbă[28] realizat în *ronde-bosse* în tuf vulcanic, scobit în zona creștetului pentru a servi drept recipient (?). Acest profil „celtic" nu are nici bărbie proeminentă, ci dimpotrivă, nici nas arcuit, ci barbă și, se pare, o abundentă masă capilară a coafurii. Lăsînd deoparte faptul că ar putea fi o realizare modernă a ciobanilor de prin partea locului ca și alte asemenea capete ce ne-au mai fost semnalate, lucrate în aceeași rocă vulcanică lesne de tăiat cu cuțitul, nu trebuie scăpată din vedere nici ipoteza originii feudal tîrzii a acestor piese des întîlnite în lapidariile din Transilvania și folosite ca decorație exterioară a clădirilor seniorale din sec. XVII—XVIII.

Tipul cap de divinitate masculină cu dublă faţă, numit de noi aşa pe temeiul precizării iconografice mai înainte desluşite, este în general cunoscut *(30/e, f)* sub numele de tip „cu cap ianiform" [29]. Pe revers figurează în mod constant călăreţul în trap spre dreapta, realizat de cele mai multe ori într-un fel sumar, cu amănuntul, deseori subliniat de gravorul matriţei monetare, al panaşului coifului marcat printr-o linie sinuoasă amplă. Cîteva piese au imaginea aversului înconjurată de un cerc perlat. Cîmpul reversului este uşor concav, iar unele exemplare, datorită flanului care depăşeşte matriţa, au aspect incus (adîncit prin batere).

Aria de răspîndire a tipului este limitată, descoperirile concentrîndu-se mai ales în nord-estul Olteniei, ele depăşind, ca monede izolate, şi linia Dunării (Vidin şi Turtucaia).

Caracteristică pentru capul cu dublă faţă de pe avers este calota lui superioară, din centrul căreia părul este pieptănat radiar spre margini. Incidenţa liniei de bază a calotei cu liniile curbe ale celor două frunţi formează un triunghi isoscel concav cu trasaj care diferă de la stanţă la stanţă. Unicitatea calotei, comună ambelor feţe, pledează pentru conceperea ansamblului ca un singur cap. Privit frontal, capul cu două feţe pare să prezinte şi o a treia figură care nu mai e umană, ci bestială. În tot cazul, prin capul cu două feţe, cu o singură calotă superioară, se subliniază atît unitatea în care se topesc aspectele opuse ale dualismului cît şi sorgintea unică a acestuia.

Semnificaţia amintitului avers monetar a constituit o preocupare pentru acei numismaţi care au vrut să subînţeleagă, pe drept cuvînt, un substrat şi o raţiune cultuală dincolo de reprezentările, originale sau inspirate după vreun model, ale tipurilor monetare dacice. S-a presupus deci că cele două feţe ale capului „ianiform" ar reprezenta dubla natură a lui Zeus [30], uraniană şi htoniană. Pe acestă linie, căreia, după cum se va vedea, i se vor alătura şi alte temeiuri, afirmasem cu ani în urmă că dubla faţă a capului reprezintă dubla natură solară-htonică a lui Zalmoxis-Gebeleizis [31].

Este posibil ca prototipul îndepărtat al acestei emisiuni să-l fi constituit dublul cap de Silen al triobolilor emişi la Tasos [32] între 411—350 î.e.n. *(31/a, b)*. Evident, moneda respectivă, de nominal mic, nu a circulat pînă prin părţile Olteniei de astăzi. Meşteri monetari traci la care apelau probabil şefii triburilor getice au putut vehicula însă un atare model pe tema căruia să caute mai multe variante, alegînd-o pe aceea care corespundea cel mai bine şi traducea cel mai fidel ambianţa cultuală şi etnică pe care urma să o reprezinte simbolic.

Dacă susţinătorii fără rezervă ai celtismului în Dacia văd numismatica acesteia, dincolo de valoarea reală a influenţelor reciproce, tributară într-o măsură covîrşitoare tehnicii monetare celtice, noi afirmăm cu toată convingerea că emisiunile seriei autohtone au stat sub semnul artei tracice a baterii monedei. Indiciile, stilistice în primul rînd, ale acestei situaţii de fapt le vom analiza ceva mai departe.

Nu credem însă a fi incompatibilă cu mediul getic figurarea unui cap cu dublă faţă. Dealtfel gîndirea mitică ale cărei remanenţe le putem urmări pînă tîrziu, în speţă, în iconografia civilizaţiilor istorice avansate, operează cu opoziţii semnificative în definirea conceptului, opoziţii care la rîndu-le se inter-

definesc şi se completează reciproc. Între imagine şi concept se interpune întotdeauna un intermediar care este semnul, înţeles ca legătură între imagine şi concept şi jucînd deopotrivă rolul de semnificant şi semnificat.

Claude Lévi-Strauss, referindu-se la arta societăţilor cu mod de gîndire mitic, arată că aceasta se află „la jumătatea drumului între cunoaşterea ştiinţifică şi gîndirea mitică sau magică, deoarece toată lumea ştie că artistul ţine deopotrivă şi de savant şi de meşteşugar: cu mijloace artizanale el confecţionează un obiect material, care este în acelaşi timp obiect de cunoaştere" (*Gîndirea sălbatică*, Bucureşti, 1970, p. 164).

Conform gîndirii mitice, comună spiritualităţilor acelor etnii cărora în mod implicit le aparţineau şi populaţiile traco-dacice, aşa cum arătase cîndva şi L. Blaga [33], etnii din marea familie a neamurilor indoeuropene, greci, traci, celţi — orice lucru avea o valoare dublă prin care se autodefinea. Capul cu dublă faţă marca o opoziţie semnificativă nu în sensul divin-infernal al unor religii iraniene care implica deopotrivă şi o departajare etică şi cosmologică a binelui şi răului, ci în înţelesul de uranian-htonic (ceresc-pămîntesc) conform căruia lucrurile firii aparţineau atît cerului (aerului) cît şi pămîntului. Planta, de pildă, are rădăcina în pămînt, tulpina şi frunzele în aer (cer). Omul şi oricare animal calcă pe pămînt, dar se mişcă în aer. Păsările se mişcă în aer, dar se hrănesc şi dorm pe pămînt etc.

Cu ajutorul unor asemenea opoziţii semnificative pe care le îmbracă semnul ca intermediar între imagine şi concept îşi vor fi figurat şi geto-dacii „dualismul" uneia din divinităţile lor, reprezentată pe aversul tipului monetar de care ne ocupăm. Postulăm, fără a ne opri asupra demonstraţiei căreia cu sporite argumente îi vom consacra un capitol special într-o lucrare viitoare, caracterul politeist al religiei traco-dacice în multe din fazele pe care le-a parcurs. Divinitatea masculină cu dublă faţă era doar una din divinităţile masculine ale panteonului getic. Sau, am putea mai degrabă spune, cu sorţi de a fi mai aproape de adevăr, că era una din ipostazele divinităţii masculine supreme.

Oricum, capete duble, sau triple sau cvadruple, adică două perechi de capete duble (adosate două cîte două în cruce) apar frecvent în iconografia celtică străveche (sec. V—III î.e.n.) şi poate şi în cea tracică unde cunoaştem cîteva exemplare nestudiate şi în consecinţă de autenticitate neverificată (pot fi piese moderne).

În lumea celtică, duble capete sau duble trupuri se cunosc, printre altele la Holzgerlingen, Stuttgart, la Badaczony-Labdy lîngă Balaton; capete triple, la Corlek în Irlanda şi cvadruple, cel aflat în colecţia de la Villa d'Este [34].

În tot cazul, credem că cercetarea de specialitate nu poate trece nepăsătoare pe lîngă toate implicaţiile faptului că imaginilor monetare mai înainte amintite nu li se cunosc prototipurile. O sporită lumină s-ar produce din luările de poziţie argumentate şi argumentatoare.

Tipul Jiblea pandacic (31/c, d). Cu cîteva pagini înainte am explicat de ce am preferat să-l numim astfel. Adăugăm acum că răspîndirea [35] acestor monede, aflate nu întotdeauna în condiţii de localizare sigură, justifică, pe deplin credem, epitetul de pandacic care se referă în egală măsură şi la lunga

serie de succedanee stilistice ale lui precum şi la larga arie de răspîndire a acestora.

Pe aversul monedelor se află un cap masculin spre dreapta *(31/e)*. Capul nu poartă cunună de lauri. Peste absenţa acestui indiciu iconografic nu putem trece uşor. Ea este esenţială pentru înţelegerea simbolului şi datarea monedelor în chestiune. Nu poate fi vorba de o simplă scăpare în imitarea prototipului Zeus de pe aversul tetradrahmelor lui Filip II, de vreme ce imitaţiile pînă şi cele mai stilizate ale acestuia consemnează cununa de lauri a zeului suprem al panteonului greco-macedonean. Dacă este vorba de o imitaţie sau mai degrabă de o creaţie interpretativă, va trebui să ne îndreptăm atenţia către alte posibile modele monetare. Cea mai apropiată sursă de inspiraţie, susţinută de mai multe indicii de amănunt, pare a fi capul lui Dionysos bărbos cu cunună de iederă de pe tetradrahmele şi didrahmele insulei Tasos emise la sfîrşitul sec. V î.e.n. şi în prima jumătate a celui următor *(32/a, d)*. Şi în acest caz însă pe monedele dacice ale tipului discutat nu putem recunoaşte prezenţa vreunei cunune de iederă. Putem însă să-i constatăm urmele.

Înainte de toate să stabilim cîteva repere. Pe aversul tetradrahmelor lui Filip II este reprodus capul lui Zeus care în afara cununei de lauri comportă următoarele caracteristici: *a)* barba bogată, redată prin şuviţe modelate fin, ondulate în melcişori; *b)* părul amplu strîns deasupra frunţii în torsadă, de ambele părţi ale ei, fiind probabil despărţit la mijloc de o cărare; în redarea acestui detaliu întrezărim o influenţă a modelului fidiac; *c)* şuviţele de păr sînt lăsate pe gît în ondulaţii strînse; *d)* deasupra cununei părul este pieptănat din creştetul capului în şuviţe radiare slab ondulate.

Capul lui Dionysos de pe aversul monedelor tasiene *(32/a, d)* în afara cununei de iederă de deasupra frunţii, se caracterizează prin: *a)* barba tăiată rotund, larg ondulată şi redată prin „melcişori" numai la vîrf; *b)* deasupra cununei părul este pieptănat radial din centrul capului în şuviţe drepte redate triunghiular; *c)* părul este lăsat anume în plete lungi slab ondulate pe gît; *d)* el acoperă însă urechea spre deosebire de reprezentarea lui Zeus macedonean.

Capul masculin de pe aversul tipului Jiblea pandacic *(31/e)* prezintă caracterele aversului monetar tasian, cu modificarea, şi *aceasta nu în mod întîmplător*, a cununei de iederă în bucle semicirculare cuplate două cîte două ( ). Autoritatea emitentă a acestor monede a vrut să înfăţişeze capul unei divinităţi masculine care să nu fie Dionysos. Traco-geţii cunoşteau în vremea respectivă simbolurile care, în iconografia greacă, deosebeau şi caracterizau zeităţile; ei au preluat aceste simboluri cînd au vrut să reprezinte antropomorfic o anumită putere divină. Este cazul, printre altele, a capului lui Dionysos imberb, cu cunună de iederă, de pe cnemida de la Vraţa.

Credem deci că sursa *creaţiei interpretative* a aversului tipului Jiblea pandacic o constituie capul lui Dionysos de pe monedele de argint tasiene. Acest fapt, alături de multe asemănătoare, se înscrie pe linia legăturilor strînse cu tracii sud-dunăreni şi sud-balcanici, legături tot mai puternic reliefate de cercetările arheologice sau de istoria artei a căror primă formulare răspicată, la aproape o jumătate de veac după Vasile Pârvan, cu sporite cunoştinţe şi argumente, îi aparţine lui D. Berciu[36].

Elementele definitorii ale prototipului monetar tasian sînt elocvente ele însele asupra substratului tracic sau a manierei artistice tracice, evident de obîrșie elenică, deși monedele la care ne-am referit sînt bătute după instalarea autorității ateniene în insulă [37].

Este cazul, avînd în vedere și implicațiile cronologice ale modelelor în eventuala datare absolută a tipului Jiblea pandacic, să zăbovim puțin asupra conjuncturii istorice în care au fost emise.

Coloniștii parieni care s-au stabilit în insula Tasos pe la 680 î.e.n. au dus o existență independentă alături de băștinași pînă în vremea războaielor persane cînd, împreună cu întreaga lume sud-tracică și macedoneană au „medizat” și ei pentru ca după victoria Atenei să se ralieze cetăților grecești, intrînd în liga de la Delos mai mult *pro forma*. Independența economică, mulțimea relațiilor comerciale precum și controlul ce-l exercita asupra minelor de aur și argint de pe teritoriul ei, cît și de pe coasta tracică alăturată, au dus repede insula în conflict de putere cu cetatea victorioasă la Salamina.

Politica lui Cimon atenianul față de insulari rodește în înfrîngerea navală a tasienilor și în supunerea față de atenieni în urma unui asediu de doi ani (463 î.e.n.). La sfîrșitul războiului peloponesiac, după dezastrul din Sicilia și instalarea oligarhiei celor 400 la Atena (411), Tasos se desprinde de Ligă primind o escadră peloponesiacă. Pînă în 404 î.e.n. cînd Atena este înfrîntă și capitulează, marea insulă tracică este tulburată de lupte interne între partizanii celor două tabere (spartană și ateniană). Odată cu începutul sec. IV î.e.n., grație bunelor oficii ale metropolei Paros, animozitățile sînt atenuate și șterse, reorganizîndu-se și Tasos-ul „continental”, adică toată acea parte din Tracia de sud, vecină insulei, bogată în metale și economicește strîns legată de grecii și tracii de peste îngustul braț de mare.

Georges Le Rider [38] plasează în grupul patru, între 404—340 î.e.n. monedele de argint tasiene la care ne-am referit ca posibil model pentru aversul tipului Jiblea pandacic. Dacă data de început a acestor serii este anul înfrîngerii ateniene, cea de sfîrșit ar marca, conform consensului numismaților care s-au ocupat de monedele insulei, închiderea atelierelor emițătoare, de la moartea lui Filip II pînă la dispariția lui Lisimah (281). Faptul acesta ar explica pe planul numismaticii traco-getice și schimbarea prototipului, adică trecerea de la modelul tasian la cel macedonean și implicit datarea tipului Jiblea pandacic și a întregii serii autohtone înaintea imitării în Tracia a tetradrahmelor lui Filip II. Reluarea acestor considerații o rezervăm subcapitolului privind datarea emisiunilor cu iconografie autohtonă.

Pentru a întări încă o dată faptul că în lipsa altor criterii, cum e cazul și al numismaticii geto-dacice, clasarea cronologică a emisiunilor nu se poate face decît pe baza evoluției și particularităților stilistice, aducem exemplul însuși al monedelor tasiene din perioada la care ne referim, seriere pe care Georges Le Rider a stabilit-o în acest fel și în care tetradrahma de argint cu capul lui Dionysos cu barbă spre stînga (pl. II, 23) este datată relativ înaintea didrahmei cu capul lui Dionysos cu barbă spre dreapta (pl. II, 31), cea mai apropiată de aversul tipului Jiblea pandacic, între ele aflîndu-se triobolul cu

capul ianiform de Silen pe care C. Preda îl propunea drept model tipului „ianiform" getic.

Poate influențată ponderal de etalonul stabilit de Filip II în regiunea auriferă a Pangeului (etalonul „fenician") şi deci databilă către sfîrşitul perioadei respective, se arată a fi şi drahma cu capul lui Dionysos cu barbă spre stînga (pl. III, 34) a cărei caracteristică este foarte marea dezvoltare a părții piloase din spatele capului, asemănătoare tratamentului aceleiaşi particularități de pe monedele care, în opinia noastră, fac legătura între tipul cu cap de zeitate cu dublă față şi Jiblea pandacic (mai jos, p. 114).

Profilul capului lui Dionysos tasian este organic constituit pe aceeaşi schemă ca a capului tipului Jiblea pandacic; procedeul de a reda mustața, gîtul, bărbia şi părul de pe creştet în meşe triunghiulare cu vîrful ascuțit în sus, de asemenea unirea bărbii şi coafurii care acoperă urechea, ele despărțindu-se abia sub ea, sînt comune deopotrivă aversurilor tasiene şi tipului monetar getic. Mai mult încă, un detaliu se prezintă drept constantă iconografică traco-getică: atît la Tasos, pe monedele tip Jiblea pandacic cît şi pe *imitațiile ulterioare* tracice după monedele lui Filip II, barba reprezentărilor masculine de pe avers este redată în bucle de tip *u*, pline sau liniare. Acest indiciu, foarte prețios în opinia noastră, este o modalitate caracteristic tracică de detaliere a bărbii pe efigiile monetare; ea nu apare în mediu celtic nici măcar pe imitațiile de primă mînă după monedele lui Filip II.

Trecînd la reprezentarea de pe reversul tipului Jiblea pandacic *(31/d; 37/d)* sîntem din nou puşi în situația de a constata inadvertența dintre paradigma exegetică şi realitate. „Călărețul în trap spre stînga" este invocat drept încă o dovadă în plus a legăturii iconografice a acestui tip cu tetradrahmele lui Filip II.

Dacă studiem însă cu atenție reprezentarea „călărețului" de pe reversul monedelor ce aparțin tipului, şi nu de pe variantele şi succedaneele sale imediate unde se preia „modelul macedonean", sau pur şi simplu călărețul trac, observăm două detalii care în ciuda micimii imaginii sînt accentuate în intenția expresă de a o caracteriza. Sînt redați cu insistență specială asupra reliefului sînii călărețului *(31/d)* prin care se voieşte a se arăta că este vorba de o femeie. În acelaşi sens este minuțios trasată coafura, pieptănată pe spate în două şuvițe care se răsfrîng în afară, ridicîndu-şi vîrfurile în sus.

Nici că poate fi vorba, aşa cum s-a spus, de un coif crestat, întrucît respectivele plete se mulează urmărind conturul din spate al capului, coboară pe gît şi abia după aceea îşi întorc, în afară, vîrfurile în sus. Ele pornesc direct de deasupra frunții şi nu din creştetul capului de unde ar porni panaşul unui coif. Aşa cum se poate vedea clar pe macrofotografia monedei, cea de a doua şuviță pleacă din partea inferioară a capului, cuprinzînd părul din acea regiune şi de pe tîmple, în vreme ce cealaltă pare a-l strînge pe cel din față şi de pe creştet.

Dealtfel călărețul cu coif cu panaş, după cum se ştie, nu apare pe monedele macedonene. Deşi poziția lui pe unele monede dacice este similară cu cea a călăreților de pe reversurile celor două emisiuni ale tetradrahmelor lui Filip II — monedele macedonene în afară de *causia* (pălărie cu borurile largi) nu speci-

fică vreun alt acoperămînt al capului. Rămîne, cum deja am afirmat, să vedem cel puțin în unele din reprezentările acestui călăreț, figurarea divinității războinice a panteonului geto-dacic.

Revenind la personajul feminin călare de pe reversul tipului Jiblea pandacic, relevăm o altă precizare iconografică prin care, pe lîngă cele ce-i determină sexul, se intenționa individualizarea *numen*-ului divin. Este vorba de ramura pe care acesta o ține în mîna stîngă.

Oricît ar încerca adepții teoriei imitației integrale să vadă în personajul feminin călare pe călărețul macedonean al monedelor lui Filip II și în ramura din mîna stîngă a acestuia, ramura de palm a tipului agonistic (Filip II), ei sînt contraziși nu numai de originalele respective, dar și de imitațiile mai apropiate sau mai „barbarizate" ale acestor originale pe reversurile cărora nu apare niciodată ținută într-o astfel de poziție ramura de palm sau de ce vor fi înțeles că reprezintă imitatorii traci ai monedelor regelui macedonean.

Ni s-a obiectat [39] că cele două proeminențe pectorale ale personajului de pe reversul tipului Jiblea pandacic nu ar marca sînii feminini ci umerii, deși aceste proeminențe, așa cum rezultă din studiul macrofotografiilor *(37/d)*, sînt plasate sub umeri care sînt și ei redați precis în forme rotunjite. Atragem în mod special atenția asupra imaginilor în relief ale fragmentului de cupă „deliană" de fabricație getică, descoperit la Popești (A. Vulpe, în *S.C.I.V.*, 16, 1965, p. 341—349). Pe această piesă este reprodusă de trei ori figura identică a unei femei din față, cu coafura tipică (pe care am mai discutat-o), cu sînii bine marcați în relief și ținînd în ambele mîini ridicate din umeri și îndoite de la cot în jos cîte o ramură *(fig. 12; 38/c)* de felul celei ce figurează ca atribut al divinității feminine de pe reversul tipului Jiblea pandacic. Trimitem pe cititor să observe cu aceeași băgare de seamă caracterul marcat al sînilor pe bustul feminin de bronz descoperit la Piatra Roșie. *(20/b)*.

În fine, în afara celor două piese amintite de care nu se poate face abstracție cînd cercetăm reversul tipului Jiblea pandacic și pe care sînt indicate alături de forma specific feminină a reprezentării, coafura, sînii, ramura ținută în mînă, îndoirea brațului de la cot în jos (Popești) sau în sus-cel stîng (Piatra Roșie și reprezentarea feminină călare a monedelor în discuție), cităm și un fragment ceramic descoperit la Hefaistia în Lemnos [40], datînd din sec. VIII î.e.n. care marchează legăturile traco-frigiene încă din cele mai vechi timpuri (vezi cap. III). Pe acesta este înfățișată zeița Bendis cu pletele lăsate pe spate, îndoite în exterior, cu vîrfurile în sus, aidoma imaginii monetare getice.

Putem conchide deci, în virtutea celor spuse pînă acum și a analogiilor amintite și extinse de-a lungul mai multor secole, că reversul tipului Jiblea pandacic prezintă o divinitate feminină călare căreia i-am dat *convențional* numele de Bendis, divinitate ce are drept simbol ramura de brad (motiv frecvent pe feroneria ornamentală dacică ca și pe imitațiile getice ale cupelor „deliene") sau o ramură de arbore în general care semnifică legătura cu natura a unui *numen* de factură *driadică* (forestieră). Nuditatea corpului este o nuditate eroică a zeității aflate nu într-o ipostază cinegetică, ci în cea a contopirii regnului animal cu natura vegetală și misterele eternei germinații și ale vieții eterne simbolizate prin mereu verdele ramurei de brad. Interpretarea noastră a fost

de curînd confirmată prin descoperirea de către A. Vulpe și E. Popescu în împrejurimile satului Conțești, județul Argeș într-un loc pînă nu demult acoperit de o pădure de stejari, a unei gropi rituale situate la depărtare de vreo posibilă așezare getică, groapă de mică adîncime și mare suprafață în care, pe lîngă cenușa abundentă și peste 3000 de fragmente de oase calcinate, au fost descoperite vîrfuri de săgeți, mici cuțite de fier, pinteni, fibule, cuie etc. (*Thraco-Dacica*, București, 1976, p. 217—226). Datată în sec. II—I î.e.n., descoperirea semnifică sacrificiile de animale domestice aduse, în plină ambianță forestieră, unei divinități care foarte probabil va fi fost Bendis.

Desigur că o cercetare completă asupra iconografiei seriei autohtone monetare getice nu se poate dispensa de ajutorul oferit de puținele date ce le posedăm despre religia traco-dacilor. Mai mult încă, informațiile privind acest subiect prea vag conturat ar căpăta o mai mare consistență, dacă li se vor adăuga încheierile la care am ajuns studiind aceste trei tipuri de monede dacice. Oricum, valoroasa și erudita lucrare a lui I. I. Russu[41] despre religia geto-dacilor constituie prin profunzimea analizelor ei și modul judicios de a pune problemele, o bază pe care va trebui să edificăm tot ceea ce se va aduna ca noutate din studiul concomitent și comparat al monedelor, toreuticii, coroplasticii, ceramicii pictate, monumentelor de arhitectură religioasă și din descoperirile arheologice viitoare de felul celei de la Conțești, județul Argeș.

Dintre cele trei tipuri ale seriei autohtone, tipul Jiblea pandacic a cunoscut mai multe succedanee ce se înșiruie cronologic pînă către sfîrșitul monetăriei geto-dacice, adică în primele decenii ale sec. I î.e.n. Nu-și are rostul și nu e nici locul să reluăm acum demonstrații care au fost făcute de noi cu altă ocazie[42], atunci cînd am racordat diferitele fragmentări ale unei succesiuni stilistice sesizate încă de Karl Pink[43].

Din punctul de vedere al cronologiei relative, asupra căreia vom zăbovi mai jos, se poate susține, ținînd seama de mulțimea succedaneelor acestui tip precum și de inexistența lor în ce privește pe celelalte două ale seriei autohtone, că el s-ar situa după tipul cap de zeitate masculină cu dublă față. În sprijinul acestui argument de natură logică credem că putem invoca un altul, referitor la succesiunea stilistică și deci la înrudirea celor două tipuri cel puțin în ce privește aversurile lor.

Detalii iconografice și artistice indică filiația propusă și ilustrată de două monede publicate de Dessewffy[44] (nr. 815 și 816) și de una înregistrată de Pink (nr. 295). Prima *(32/e)* din monedele amintite (Dessewffy, nr. 815) are pe avers capul tipului Jiblea pandacic a cărui parte posterioară este deosebit de dezvoltată și dotată cu o capilatură abundentă care ocupă întreaga suprafață a flanului monetar. Fața este mică, iar gîtul este cel al capului de zeitate masculină cu dublă față. Totul este cuprins într-un cerc perlat caracteristic mai multor monede ale tipului abia pomenit dar care nu apare niciodată pe exemplarele tipului Jiblea pandacic.

Moneda Pink nr. 295 *(33/a)* marchează o fază intermediară între Dessewffy nr. 815 și Dessewffy nr. 816. Pe avers, capul, conceput tot pe dimensiunile celui cu dublă față, are gîtul mai gros decît pe tipul Jiblea, în vreme ce pe revers, calul, de aceeași factură ca al tipului cap cu dublă față, este orientat

spre dreapta, capul animalului fiind reprezentat asemenea omologului său de pe tipul Jiblea pandacic.

În fine, moneda Dessewffy nr. 816 *(33/b)* aparține în întregime tipului Jiblea pandacic și ea poate fi asimilată exemplarului Pink, nr. 299.

Filiația tipurilor pe care o propusesem în studiul nostru de mai înainte a fost sesizată și de C. Preda [45] atunci cînd acesta subliniază unele ipoteze mai vechi privind originea „tipului ianiform": „Ipoteza pare să fie confirmată de unele monede recent descoperite prin apropiere de Rm. Vîlcea care au pe avers un cap uman simplu, dar care se aseamănă foarte mult prin trăsăturile și amănuntele stilistice cu capul bifrons de pe emisiunile de tip ianiform".

Revenind la caracterul „pandacic" al tipului Jiblea, așa cum este el numit de noi, dorim să justificăm o dată mai mult acest epitet. În studiul nostru anterior, la care am trimis în repetate rînduri, arătam, fără a insista în chip special [46], că tipului i se poate spune astfel deoarece are nu numai succedanee sud-carpatice binecunoscute ci și un succedaneu transilvan *(33/c; 34/a)* mai puțin știut. Pink [47] vedea în el, datorită volutelor prilejuite de cîrlionții părului, o imitație după aversul lisimahic al capului heraclean (bărbos?) cu coarnele lui Ammon. Dessewffy publica, de asemenea, două monede de acest gen (nr. 416, 525) care pe lîngă altele, aflate la Viena, Budapesta, Zagreb, București și Praga, toate cu locuri de descoperire necunoscute, alcătuiau un lot destul de numeros, cu particularități stilistice ce ne-au dat de gîndit.

Aceste monede păstrează toate caracteristicile tracice ale aversului tipului Jiblea dar au în plus față de acestea, cum aminteam, spiralizarea unor meșe de păr de deasupra frunții. Se știe că spiralizarea detaliilor monetare este un indiciu al viziunii gravorilor celți. Majoritatea exemplarelor cunoscute sînt însă departe de a fi celtizate. Ele ne indicau contactul cu arta acestei etnii simbiotice, mai ales în regiunile transilvane. De aceea am considerat întregul lot ca succedaneu transilvan al tipului Jiblea, cu atît mai mult cu cît printre aceste piese se aflau și cîteva care duceau celtizarea pînă la spargerea organicității figurii umane într-o manieră net distinctă de tot ceea ce considerăm că este specific dacic.

Era motivul pentru care, prin prezența acestui succedaneu transilvan, ușor celtizant în majoritatea cazurilor și aproape celtic în ce privește cîteva piese, ne-am socotit în plus întemeiați să numim monedele întîi descoperite la Prundul Bîrgăului, monede de tip Jiblea pandacic. Piesele succedaneului în chestiune atestă pătrunderea tipului Jiblea și în Transilvania unde nu numai că a fost vehiculat (Prundul Bîrgăului) ci chiar prelucrat.

Apariția cărții lui C. Preda [48] aducea două localizări, și acestea numai foarte probabile, ale succedaneului transilvan al tipului Jiblea pandacic. Este vorba de localitățile Ocnița (Vîlcea) și Cărbunești (Gorj), în nord-estul Olteniei, unde se pare că au fost descoperite monede de acest gen, rațiune pentru care autorul citat a și declarat constituit tipul respectiv căruia i-a dat numele de „Ocnița—Cărbunești", subliniind strînsele legături stilistice, ponderale și de titlu al argintului cu monedele tipului Prundu-Jiblea (Jiblea pandacic).

Avînd în vedere că localizările sînt numai „foarte probabile", că ele se situează în apropierea defileului Oltului și că în acea parte a Olteniei, cum

recunoaşte însuşi C. Preda, influenţele celtice sînt destul de slabe, rămînem la părerea noastră că monedele respective au fost bătute în Transilvania, în zona limită daco-celtică şi că cele aflate la sud de Carpaţi indică doar circulaţia monetară şi nu regiunea în care au fost emise.

În concluzie, tipul Jiblea pandacic reprezintă pe avers capul unei divinităţi masculine al cărui model va fi fost poate chipul lui Dionysos bărbos de pe monedele de argint emise de insula Tasos în perioada 404—340 î.e.n. Pe revers este figurată o divinitate feminină călare, numită convenţional de noi Bendis. Succedaneele tipului nu mai precizează sexul şi atributul personajului, intrînd în rutina reprezentării stereotipe şi din ce în ce mai stilizate a motivului călăreţului. Tipul monetar luat în discuţie prezintă un succedaneu imediat în Transilvania, cu vădite influenţe celtice în prelucrarea aversului. La sud de Carpaţi, filiaţia lui pînă la sfîrşitul monetăriei dacice este marcată de tipurile Adîncata—Mînăstirea *(34/b, c)*, Vîrteju—Bucureşti *(34/d, e; 35/a, b)* şi Inoteşti—Răcoasa *(35/c, d)*. Toţi cercetătorii sînt unanimi [49] în privinţa acestei filiaţii şi a decurgerii ei din tipul Jiblea pandacic (Prundu—Jiblea). Divergenţe se înregistrează în ce priveşte un grup de monede care vădesc contaminarea iconografică a aversului cu capul lui Dionysos imberb de pe tetradrahmele tasiene, originale şi barbarizate *(35/e, f)*, care au început să fie emise din sec. II. î.e.n. Noi am arătat [50] că în urma schematizării *(36/a-c)* tipului Adîncata—Mînăstirea, la un moment dat se produce pe avers contaminarea iconografică cu chipul lui Dionysos imberb de la Tasos, contaminare prin care, progresiv, se adaugă noi elemente dionisiace (bucle, *taenia*, rozete) vechii scheme stilizate a capului de sorginte Jiblea pandacică.

Tezaurul de la Cojasca—Dîmboviţa cuprinde cele mai multe exemplare *(36/d, e)* din această primă fază de contaminare (22 piese). Fazele succesive ale contaminării sînt marcate de subtipurile Vîrteju—Bucureşti şi de tipul Inoteşti—Răcoasa care întrunesc cele mai multe elemente dionisiace, stilizate, precum şi, pe revers, monogramele caracteristice tetradrahmelor tasiene tîrzii. C. Preda [51] nu analizează fenomenul contaminării, amintind doar că piesele de felul celor din tezaurul de la Cojasca „vădesc, se pare, o influenţă a capului Romei de pe denarii romani republicani".

Ultima expresie a succedaneelor tipului Jiblea pandacic, şi anume monedele Inoteşti—Răcoasa, sînt şi cele mai depreciate din punctul de vedere al materialului monetar. Este vorba acum de piese de bronz, probabil cu o argintare extrem de precară care nu a mai ajuns pînă la noi.

De subliniat, în fine, o ultimă, dar nu lipsită de importanţă precizare. Succedaneele tipului Jiblea pandacic sînt considerate de C. Preda, ca şi tipul însuşi, drept imitaţii cu diverse grade de schematizare după tetradrahmele lui Filip II. Or aici se află cheia întregii probleme. Deşi se recunoaşte lipsa cununii de lauri pe prototipul acestor schematizări (Prundu—Jiblea-Jiblea pandacic), deşi acestea din urmă sînt socotite succedanee ale tipului „Prundu—Jiblea", se afirmă în final că sînt imitaţii după monedele lui Filip II, fiind *puse alături cu adevăratele imitaţii schematizate după monedele regelui macedonean*, imitaţii care au pe avers capul lui Zeus *cu cunună de lauri*. Trecerea cu vederea a acestui aparent neînsemnat detaliu iconografic a dus la o eroare

de logică şi la pierderea unui important criteriu de datare. Existenţa unui tip autohton pînă la sfîrşitul monetăriei dacice poate fi un jalon cronologic, poate reprezenta un termen de comparaţie pentru oricare alte emisiuni care s-ar raporta la el, fie prin comuna prezenţă în săpăturile arheologice, fie prin existenţa concomitentă în cadrul aceloraşi tezaure.

*

Consideraţiile noastre privind arta monedelor geto-dacice cu iconografie originală nu se pot încheia fără abordarea chestiunii datării celor trei tipuri care compun seria autohtonă. După cum s-a văzut, acestea îşi au obîrşia imediat la nord de Dunăre, în Oltenia, într-o zonă traco-getică bogată de asemenea în piese de toreutică databile în a doua jumătate a sec. IV î.e.n.

Tot la nord de Dunăre şi la sud de Carpaţi, ca dovadă a stadiului de dezvoltare economică şi a nevoii de a întrebuinţa chiar moneda divizionară de valoare mică, pot fi citate descoperirile de piese de bronz, emise de Filip II şi Alexandru cel Mare, de la Zimnicea, Preajba de Pădure, Racoviţa, Valea Călugărească şi Rădăeşti. [52]

Lumea traco-getică de pe ambele maluri ale Dunării constituia o unitate economică strîns legată, prin intermediul tracilor sud-balcanici, de comerţul greco-macedonean din sudul continentului şi din Egee. Aceste realităţi îl îndreptăţesc pe C. Preda [53] să afirme că „înainte de a se pune problema primelor imitaţii de tip Filip II, triburile traco-getice foloseau nu numai moneda străină, ci şi emisiunile proprii. Nevoia unei monede proprii la traci se simţea încă din prima jumătate a sec. IV î.e.n. Pentru ei acest etalon (sic) de schimb nu mai era o noutate, ci dimpotrivă el apare ca o necesitate la data la care ne referim". Adăugăm că tracii de la sud de Balcani băteau monedă chiar din sec. VI î.e.n.

Aşa stînd lucrurile, cu atît mai ciudată pare inconsecvenţa lui C. Preda [54], cînd nu este de acord cu datarea ce o propuneam şi o argumentam pentru cele trei tipuri ale seriei autohtone, şi anume prima jumătate şi mijlocul secolului IV î.e.n. Acelaşi autor recunoaşte că imitaţiile Filip II s-au bătut mai ales la nord de Balcani în a doua jumătate a secolului IV î.e.n. Deci, dacă admitem că tipurile respective nu se inspiră din monedele macedonene, ci eventual din unele modele tracice sau greco-tracice, traco-geţii creînd uneori ei înşişi imaginea aversului căreia îi confereau sensuri cultuale proprii, înseamnă că ele au fost emise înaintea începerii imitării tetradrahmelor lui Filip II cu atît de lungă carieră în numismatica geto-dacică.

Este neconvingătoare formularea că înseşi emisiunile timpurii din Oltenia (recte seria autohtonă) au stat sub influenţa celtică sub raport iconografic, tehnic şi de instituţie monetară cînd celţii regatului din Tylis nu au bătut monede pînă în a doua jumătate a sec. III î.e.n., sub influenţă tracică, în vreme ce regii traci din aceeaşi regiune emiseseră cu mult înainte şi continuau să emită masiv nominale de argint şi bronz.

Deşi alături de E. Bielz, O. Göhl, R. Forrer, C. Moisil, R. Vulpe şi noi înşine ne declaram pentru începuturile monetăriei geto-dacice încă din veacul IV î.e.n., socotim că avem în plus faţă de aceştia sporite temeiuri dintre care

l-am expus cel dintîi pe cel logic, decurgînd din însăşi interpretarea iconografică a seriei autohtone.

Temeiul economic al acestei datări timpurii este o chestiune de context şi, în afara descoperirilor de monede de bronz deja menţionate, se referă la totalitatea informaţiei arheologice. Creionarea unui peisaj, fie cît de general, înseamnă deschiderea unui nou capitol sau chiar a unei noi lucrări. Dealtfel progresia rapidă a ştirilor în urma săpăturilor de la noi, precum şi a celor din Bulgaria vecină face an de an această imagine mai bogată, mai explicită şi mai plină de sens.

A considera că geto-dacii nu puteau bate monedă în prima jumătate a secolului IV î.e.n., pentru că atunci se aflau încă în prima vîrstă a fierului, înseamnă întoarcerea la unele modele depăşite de a concepe şi a scrie istoria. Este ştiut astăzi cît de inconsistentă şi de labilă este diferenţierea cronologică, zonală şi tipologică între Hallstattul tîrziu şi La Tène. Pentru stadiul avansat de dezvoltare a lumii getice la sfîrşitul secolului V î.e.n. şi în prima jumătate a celui următor, descoperirile de la Alexandria, Bălăneşti (Dîmboviţa) şi Budureasca (Buzău) sînt deocamdată numai începutul unei documentări care va spori ca număr şi semnificaţie.

Prima fază a toreuticii traco-getice, precum şi faza intermediară, etape despre care a fost vorba în capitolele precedente, arată că pe ambele maluri ale Dunării şi în zonele respective adiacente a existat o puternică tradiţie toreutică traco-getică care cu vremea a iradiat şi dincolo de Carpaţi, context în care se încadrează şi cele trei emisiuni ale seriei autohtone.

Comerţul cu Tasos-ul, fireşte prin mai mulţi intermediari, asupra căruia sînt grăitoare descoperirile de amfore şi fragmente de amfore cu ştampilă atît în cetăţile pontice, în zonele de influenţă directă ale acestora, precum şi în adîncul teritoriului getic transdanubian [55], indică un anume stadiu de dezvoltare a societăţii getice căreia nu-i erau, încă de timpuriu, străine schimburile între produsele locale şi mărfurile de lux pentru care căpeteniile autohtone manifestau o firească predilecţie. Aceste produse de import vor fi încurajat schimburile intertribale făcînd o dată mai mult necesară întrebuinţarea monedei. Aceasta nu înseamnă că modelele monetare tasiene au călătorit la nord de Dunăre. Sîntem înclinaţi mai degrabă să credem că meşterii traci s-au deplasat dincoace de fluviu, la reşedinţele şefilor de trib pentru care au executat matriţele emisiunilor de argint.

Nu trebuie uitat că pe lîngă rostul economic şi valoarea cultuală a imagisticii, monedele întîia oară bătute de o autoritate emitentă însemnau un titlu de glorie şi o afirmare politică. Aşa au stat lucrurile în lumea greacă, în cea tracică sudbalcanică (monedele deroniţilor din secolul VI î.e.n.) şi tot astfel vor fi fost şi în mediul traco-getic nord-dunărean.

Problema care se pune este cea a materiei prime necesare, adică a argintului. Este foarte puţin probabil ca el să fi fost de origine locală. Pe întreg teritoriul Daciei argintul s-a exploatat numai cu începere din evul mediu, în singura regiune cu minereu ceva mai bogat, adică în împrejurimile Băii Mari. Lipsa argintului nu constituia însă un impediment; era, putem spune, chiar un factor stimulativ, metalul fiind cu atît mai valoros cu cît lipsea acolo

unde se transforma în monede. Atîtea cetăți grecești importau argintul pentru emisiunile lor. Exemplul Histriei, dintre cele de pe teritoriul României, este cel mai cunoscut.

Se pare că argintul venea la nord de Dunăre, în prima jumătate a secolului IV î.e.n. din Tasos, din „continentul tasian" (regiunile aurifere și argentifere din sudul Traciei) prin intermediul mai multor schimburi comerciale succesive, în perioada de prosperitate a insulei dintre 404—340 î.e.n., iar după ce Filip II a pus stăpînire pe minele din Tracia, ca marfă obținută contra aurului de care monarhia macedoneană avea nevoie pentru realizarea planurilor mărețe, panelenice, de revanșă față de marele Imperiu persan.

Informația tîrzie, preluată de la Criton, medicul lui Traian, de către Joannes Lydus, cronicarul lui Iustinian, privitoare la tezaurele lui Decebal, mult mai bogate decît cele ale basileului get Dromihete, tezaure care au încăput pe mîna căpeteniilor romane ce au luat parte la ultimul război dacic, s-a dovedit că este mult exagerată atunci cînd se dă cifra cantității de aur și de argint care reprezenta dublul celei dintîi.

Chiar prin corecțiunea adusă de Carcopino datelor lui Lydus, cantitatea de metal prețios rămîne enorm de mare. I. I. Russu [56] are dreptate cînd socotește exagerate stocajele de metal prețios sub formă de vase, așa cum indică relieful Columnei traiane, sau de monede tip Koson. Noi înșine [57] am arătat că formularea „cinci sute de mii libre de aur și dublu de argint" a lui Joannes Lydus este un loc comun obișnuit bazat pe raționamentul popular că dacă în seria metalelor prețioase argintul își are locul imediat după aur, el trebuie neapărat să se găsească în natură încă o dată mai mult decît acesta.

Prada dacică a lui Traian a constat mai ales, dintre obiectele de valoare, în vase de aur și argint, de corn sau de rocă semiprețioasă. În această ordine de idei I. I. Russu aduce în atenția cercetătorilor o informație deosebit de importantă păstrată la Suidas (s. v. *Kasion oros)*. Hadrian, devenit împărat, trimite ca ofrandă lui Zeus Casios, în Siria, din prada dacică de război, „mai multe vase de argint și un corn de bizon lucrat artistic și aurit". Gîndul ne duce la exemplarele toreuticii traco-dacice, acumulate în decursul vremurilor în tezaurele regilor daci, precum și la ritonul de corn *(26/a, b; 50/c)* din Colecția Severeanu (p. 94), piesă unică în arta traco-dacică, de care se leagă acum o dată mai mult prin confirmarea izvorului scris pe care prof. I. I. Russu l-a readus, în chip atît de oportun, în actualitate.

În concluzie, în ce privește cronologia relativă, noi considerăm că tipul Bendis și cel cu cap de zeitate masculină cu dublă față, aparținînd seriei autohtone, sînt fie contemporane, fie se succed la scurt interval de timp, deoarece ambele apar împreună în tezaure într-un număr destul de mare de exemplare. Tipul Jiblea pandacic ni se pare cu puțină vreme posterior acestora, în cazul în care, în ce privește proporțiile capului de pe avers, el ar decurge din aversul tipului cap de zeitate masculină cu dublă față, așa cum am încercat să arătăm mai sus. Este foarte probabil însă ca el să fie influențat de monedele insulei Tasos printre care găsim una cu partea din spate a capului foarte dezvoltată.

O constatare este certă. Tipul Jiblea pandacic apare mult mai bine realizat artistic și tehnic decît celelalte două ale seriei autohtone. Presupusul model

tasian ar fi o explicație precum și eventualii meșteri veniți de acolo. Caracterul frust dar nu fără ținută artistică al tipurilor Bendis și cap masculin cu dublă față ne indică atît lipsa unei surse de inspirație, precum și o lipsă de experiență care s-ar datora unor începuturi artistice în materie, dar mai ales fazei inițiale a instituției monedei la triburile getice, cînd nu au fost găsiți nici meșteșugarii nici modelele cele mai apte să subsumeze iconografic semnificațiile ideatice și cultuale pe care voiau să li le confere emitenții.

Referitor la cronologia absolută, considerăm că dacă imitațiile de tip Filip II au început să apară la sfîrșitul sec. IV î.e.n., cum se admite îndeobște astăzi, inclusiv de către C. Preda, și dacă emisiunile tasiene care ar fi servit de model tipului Jiblea pandacic au fost bătute de la 404 pînă la 340 î.e.n., înseamnă că tipul în chestiune ar fi putut apărea la geți fie imediat înaintea ocupării de către Filip II a „continentului tasian" fie după acest eveniment și ca urmare firească a lui. Trecerea în mîna lui Filip a importantelor surse de metal prețios din Tracia, goana după aur a lui și a lui Alexandru, aruncarea de către acesta din urmă pe piața nord-tracică a tetradrahmelor de argint mai ușoare cu 2 grame decît cele emise de el însuși pentru a obține, poate, în schimb cît mai mult aur ca „marfă brută", vor fi fost cauzele complexe și încă neelucidate ale imitării masive între Balcani și Dunăre a tetradrahmelor tip Filip II, emisiuni mai ales postume [58], continuate de Alexandru în scopul abia amintit.

Se înțelege atunci de ce am considerat că tipurile Bendis și cap cu dublă față vor fi fost emise în prima jumătate a sec. IV î.e.n. înainte ca monedele tasiene să fi constituit o sursă de inspirație și înainte ca abundența imitațiilor tip Filip II să facă exclusă necesitatea căutării oricărui alt prototip sau a compunerii unei iconografii speciale.

*

Am încercat să înfățișăm, în limitele acestui capitol, un nou fel de a privi monetăria geto-dacică pornind de la studiul artistic al primelor ei tipuri. După cum s-a văzut, cercetarea stilului reprezentărilor a constituit doar un instrument de lucru necesar dobîndirii răspunsurilor la multiplele întrebări pe care le ridica ansamblul problematicii însuși. Demersul nostru științific, deși ieșit din făgașul paradigmei tradiționale, constituite mai ales în deceniile din urmă, s-a întemeiat în nenumărate rînduri pe părerile unor cercetători mai vechi, români și străini, cărora noile descoperiri și progrese ale cercetării de specialitate le confirmă vederile sau ipotezele. Am înțeles astfel că noutatea nu este o culpă, după cum nu e nici un merit absolut, ca să nu mai spunem că nu acesta din urmă este țelul și nici măcar răsplata cercetătorului.

Cele schițate în paginile anterioare se înscriu ca metodologie și concluzii istorice în ideea care ne-a călăuzit, de a trasa cîteva linii directoare ale artei traco-dacilor și de a scoate în evidență unele aspecte particulare ale acesteia. Se vor înțelege astfel mai bine cauzele care au determinat istoria geto-dacilor în ultimele două secole înaintea cuceririi romane și mai ales cele privind acțiunile marelui rege Burebista.

NOTE

[1] *Monedele geto-dacilor*, Bucureşti, 1973.

[2] Iudita Winkler, *Observaţii şi rectificări la „Monedele geto-dacilor"*, în *A.M.N.*, XII, 1975, p. 95–106; idem, *Aspecte ale problematicii monedelor emise între ±250–±150 î.e.n. în arcul intracarpatic*, în *File de istorie*, III, 1974, p. 165–177.

[3] M. Gramatopol, *Questions de numismatique géto-dace*, în *Numisma*, nr. 54–57, Madrid, 1962, p. 29–80.

[4] *Traité de numismatique celtique. I Méthodologie des ensembles*, Paris, 1973.

[5] M. Gramatopol, *op. cit.*; idem, *Iconografia monetară dacică autohtonă*, în *Revista muzeelor*, 1, 1969, p. 23–32; idem, *L'art des monnaies géto-daces, problèmes iconographiques, historiques et économiques concernant les premières émissions*, în *Apulum*, IX, 1971, p. 209–256.

[6] C. Preda, *op. cit.*, p. 365–366.

[7] C. Preda *Unele consideraţii asupra tezaurului monetar geto-dacic de la Jiblea* în *S.C.N.*, IV, 1968, p. 47–68. M. Gramatopol, *op. cit.*, în *Apulum*, IX, 1971, p. 221–225.

[8] *Op. cit.* la nota 1, p. 149–158.

[9] *Ibidem*, p. 410.

[10] *Un cimitir celtic în nord-vestul României*, Muzeul regional Maramureş, 1968.

[11] *Contribuţii la problema celţilor în Transilvania*, în *S.C.I.V.*, 22, 2, 1971, p. 149–164. D. Protase, *Riturile funerare la daci şi daco-romani*, Buc., 1971, p. 25, 62.

[12] *Op. cit.* la nota 1, p. 413–414.

[13] J. Winkler, *Aspecte ale problematicii. . .*, p. 168.

[14] Mircea Babeş, *Statuetele geto-dace de la Cîrlomăneşti (jud. Buzău)*, în *S.C.I.V.A.*, 28., 3, 1977, p 319–352.

[15] C. Daicoviciu, *Dacii din Munţii Orăştiei şi începuturile statului sclavagist dac*, în *Studii şi cercetări ştiinţifice Cluj*, I, 2, 1950, p. 117.

[16] V. Pârvan, *Getica*, p. 774 şi 799.

[17] C. Preda, *op. cit.* la nota 1, p. 132–142.

[18] Vezi mai înainte cap. V, p. 88.

[19] *Contribution à l'étude de l'art thraco-gète*, Buc., 1974, p. 177.

[20] B. Filow, *Novootkrîtî trakiiski grobniţi ot Duvanli*, în *Izvestia Institut*, VII, 1932–1933, p. 237, fig. 22.

[21] A. Vulpe şi M. Gheorghiţă, *Bols à reliefs de Popeşti*, în *Dacia* N. S. XX, 1976, p. 186, nr. 141, pl. 16, nr. 2.

[22] M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, München, 1955, p. 833.

[23] J. Demargne, *Une nouvelle inscription de Pirée*, în *B.C.H.*, 23, 1899, p. 270–275.

[24] Ch. Picard, *Sur l'iconographie de Bendis*, în *Izvestia, sbornik Gavril Kazarov*, partea I-a, Sofia, 1950, p. 25–34.

[25] Printre ei şi H. Daicoviciu în *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, Cluj, 1972, p. 272.

[26] *B.S.N.R.*, XV, 1920, p. 59–78.

[27] *Masca de bronz de la Buridava dacică (Ocniţa, jud. Vîlcea), din vremea lui Augustus*, în *Apulum*, XIII, 1975, p. 615–618.

[28] V. Vasiliev, *O piesă sculpturală de factură celtică*, în *A.M.N.*, VI, 1969, p. 451–457.

[29] C. Preda, *op. cit.* la nota 1, p. 142–149.

[30] C. Moisil, *Monede dace cu tipul lui Janus*, în *C.N.A.*, XV, 1940, p. 247; O. Iliescu, *Descoperiri monetare. . .*, în *S.C.N.*, II, 1958, p. 448–449.

[31] *L'art des monnaies géto-daces*, în *Apulum*, IX, 1971, p. 252.

[32] C. Preda, *op. cit.* la nota 1, p. 144.

[33] *Getica*, în *Saeculum*, 1943, p. 13.

[34] M. Gramatopol, *op. cit.*, în *Apulum*, IX, 1971, p. 252–253.

[35] C. Preda, *op. cit.* la nota 1, p. 155–156.

[36] *Sînt geţii traci nord-dunăreni? Un aspect arheologic al problemei*, în *S.C.I.V.*, XI, 1960, 2, p. 261–283.

[37] J. Pouilloux, *Recherches sur l'histoire et les cultes de Thasos*, Paris, 1954, p. 29.

[38] *Les monnaies thasiennes*, în *Guide de Thasos*, Paris, 1968, p. 187–188, pl. II–III.

[39] C. Preda, *op. cit.* la nota 1, p. 153.
[40] Ch. Picard, *op. cit.*, p. 25–34.
[41] *Religia geto-dacilor-zei, credinţe, practici religioase*, Cluj, 1947.
[42] M. Gramatopol, *op. cit.*, în *Apulum*, IX, 1971, p. 231–237.
[43] *Die Münzprägung der Ostkelten und ihrer Nachbarn*, ediţia a II-a, Robert Göbl, Braunschweig, 1974, p. 54–55 (77–79), pl. XVI, nr. 296–307.
[44] Grof Dessewffy Miklós, *Barbar penzei*, Budapesta, 1910.
[45] C. Preda, *op. cit.* la nota 1, p. 144.
[46] *Ibidem*, p. 229.
[47] *Op. cit.*, p. 53 (76), fig. nr. 291–292.
[48] C. Preda, *op. cit.* la nota 1, p. 158, 164; descoperiri, p. 163.
[49] *Ibidem*, p. 198–270.
[50] *Op. cit.* în *Apulum*, IX, 1971, p. 234–237.
[51] C. Preda, *op. cit.* la nota 1, p. 204.
[52] *Ibidem*. p. 24.
[53] *Ibidem*, p. 45.
[54] *Ibidem*, p. 401.
[55] La Zimnicea, 2 piese, cf. D. Tudor, *Răspîndirea amforelor greceşti stampilate în Moldova, Muntenia şi Oltenia*, în *Arheologia Moldovei*, V, 1967, p. 70–71, nr. 125–126. I. Glodariu, *Relaţii comerciale ale Daciei cu lumea elenistică şi romană*, Cluj, 1974, catalogul amforelor de import, p. 181–203, nr. 5, 7, 17, 19, 33, 45, 58, 69, 77, 98, 100, pentru stampilele tasiene; datarea lor ar trebui reconsiderată.
[56] *Comorile regelui Decebal*, în *Sargeţia*, IV, 1966, p. 97–107.
[57] M. Gramatopol, *op. cit.*, în *Apulum*, IX, 1971, p. 245–249, pentru coordonatele generale ale problemei prezenţei argintului în Dacia.
[58] B. Mitrea, *Problema monedelor postume de tip Filip II aflate în Dacia*, în *S.C.I.V.*, 22, 2, 1971, p. 165–177.

BUREBISTA, DECEBAL ŞI PENETRAŢIA ROMANĂ

Date fiind marile transformări petrecute în istoria Daciei în ultimele două veacuri dinainte de cucerirea romană și în special în sec. I î.e.n., deci în *perioada clasică* a civilizației geto-dacice, precum și relativa puținătate a izvoarelor istorice privind această epocă, vom încerca în capitolul de față o reconstituire a liniilor directoare ale evoluției istorice, întemeindu-ne deopotrivă pe textele literare și epigrafice, dar și pe alte categorii de documente, ca cele arheologice sau numismatice.

Necesitatea unei astfel de întreprinderi se impune în egală măsură ca punct final al aspectelor deja analizate ale lumii traco-dacice și ca fundal al ceea ce va avea să fie mai apoi arta și vestigiile arheologice ale Daciei romane. Evident, cititorul nu va afla în aceste puține pagini tot ce îndeobște se știe sau se presupune despre răstimpul istoric în cauză. Atîtea alte lucrări de specialitate îi pot completa informarea. Îi propunem însă ca temă de meditație o nouă „citire" a evenimentelor, privite într-un context istoric mai larg, de care în mod dialectic sînt legate.

Cele două mari monumente ale artei romane din perioada de apogeu a imperiului, Columna de la Roma și Trofeul de la Adamclisi, atestă prin înseși natura și importanța lor, ponderea deosebită pe care au avut-o în politica Romei războaiele cu dacii și cucerirea unei însemnate părți a teritoriului pe care aceștia îl locuiau.

Semnificativ este că războaiele duse în vremea lui Augustus împotriva triburilor alpine, așezate într-o regiune fără nici un fel de importanță economică, dar deținînd o poziție strategică deosebit de avantajoasă pentru controlul militar al Italiei de Nord și stînjenind în același timp legăturile terestre cu teritoriile de mai înainte cucerite și aproape romanizate care erau cele ale Galiei, semnificativ este deci faptul că aceste războaie încheiate cu deplina victorie a Romei, au fost socotite demne să li se pomenească memoria lor cît și a populațiilor învinse, printr-un monument triumfal cunoscut sub numele de Trofeul de la La Turbie [1].

Apropierea lor de Italia, locurile muntoase pe care le ocupau constituiau o perpetuă primejdie pentru Roma imperială angrenată în grele lupte în zona europeană a imperiului, cu triburile germanice.

Cam aceeași era și importanța militară a cuceririi Daciei, vom arăta de ce factură și valoare strategică, în ansamblul acelor războaie dacice, —

problemă istorică unitară în coordonatele ca şi în implicaţiile ei asupra politicii romane de la sfîrşitul Republicii pînă la începutul celui de-al doilea secol al erei noastre — războaie cărora li se închină Coloana de la Roma şi cu cîţiva ani mai înainte Monumentul de la Adamclisi, care comemorează luptele ce au avut loc în Dobrogea, decisive în fapt pentru consolidarea dominaţiei romane la Dunărea de Jos şi a implantării noului ei bastion de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali.

Opoziţia dacică împotriva Romei încă din sec. I î.e.n. nu este nici singulară şi nici inexplicabilă. În general se socotea drept cauză a cuceririi Daciei, pe de o parte adversitatea permanentă faţă de puterea romană recent stabilită în teritoriile apropiate de cele ale dacilor, iar pe de alta marea bogăţie în materii prime a acestei regiuni, cu ajutorul cărora Imperiul şi-ar fi redresat finanţele epuizate de guvernarea atît de discutată a lui Domitian [2].

Dar opoziţiei mai vechi a dacilor împotriva romanilor, pentru prima oară orchestrată şi condusă magistral de către Burebista, i se mai găseşte îndeobşte şi o altă explicaţie, ieşită de fapt dintr-o concepţie istorică proprie momentului în care s-a dezvoltat. Este vorba de o împotrivire electrizantă a tuturor acelor etnii faţă de *cotropirea* romană, împotrivire suscitată nu atît de penetraţia economică a Romei ce preceda cu mult prezenţa efectivă a legiunilor sale, cît mai ales de „zvonul" unor abuzuri economice şi financiare ale publicanilor în Asia Mică, iar mai înainte, de căderea şi transformarea Macedoniei în provincie romană (148 î.e.n.), precum şi de apusul libertăţii cetăţilor din Grecia continentală [3].

Deci agitaţiile triburilor daco-getice de care sînt legate şi atitudinile de multe ori inexplicabile ale cetăţilor pontice îşi au obîrşia, în opinia de mai sus, în „groaza pe care stăpînirea romană o inoculase lumii acelei vremi".

De fapt problemele sînt mult mai complexe şi pentru a putea ajunge la o mai justă înţelegere a lor va trebui să începem prin a cerceta cît mai minuţios profundele raţiuni ale opoziţiei antiromane la Dunărea de Jos, avînd mereu clară în minte ideea că momentul Burebista în antecedentele sale nu este identic, sub speţa politicii internaţionale şi nu numai a ei, momentului Decebal, încheiat prin cucerirea efectivă a Daciei.

Vom avea deci de analizat ceea ce a opus Romei triburile dintre Balcani şi Carpaţi, cît de felurite erau cauzele acestei opoziţii, cum se integrau ele în marele context al ultimei rezistenţe de anvergură pe care Orientul o ridică în persoana lui Mitridate VI Eupator, care au fost succedaneele acestei opoziţii pe plan local dunărean după dispariţia monarhului pontic, în contextul unor presiuni etnice dinspre est spre vest şi, în fine, semnificaţia momentului Burebista, ca fază ultimă a unei opoziţii active, deliberate, cu certe mobiluri *politice*.

Un al doilea grupaj de probleme se leagă în mod organic de urmaşii lui Burebista şi de momentul Decebal, fază în care statului roman îi apare nu numai necesară, dar şi *logică* cucerirea Daciei, din punctul de vedere al strategiei generale a Imperiului.

Ascensiunea rapidă a lui Mitridate VI Eupator este începutul unui şir întreg de evenimente în jurul cărora polarizează mişcările mai puţin cunoscute ale marelui mozaic etnic din nordul Pontului Euxin pînă în nordul Egeii,

antrenat, cu interesele particulare ale fiecărei populații, în ridicarea generală pe care Orientul elenistic o înjghebase împotriva Romei.

Chemat din Pont de către chersonesiți pentru a-i ajuta împotriva sciților din Peninsula Taurică, tînărul rege le trimite pe Diofantos din Sinope (cunoscutul geograf) cu un substanțial sprijin militar. Odată despresurată cetatea, Diofantos își pune la dispoziție sprijinul unui dinast abulic al Bosporului, Pairisades din familia Spartokizilor [4] căruia îi propune să abdice, contra unei compensații bănești, în favoarea stăpînului său. Acesta acceptă dar transmiterea de fapt a puterii întîrzie din pricina răscoalei lui Saumacos, din anturajul nevolnicului rege, răscoală care e înăbușită de Mitridate. Abdicarea lui Pairisades avea ca pricină presiunile tot mai mari ale sciților și ale aliaților lor sarmații roxolani asupra regatului Bosporului.

În asemenea context Mitridate a asigurat „libertatea" orașelor pontice, reușind să canalizeze masele de sarmați iazigi către vest, înspre gurile Dunării. Deplasarea sarmaților se va face cu fricțiuni armate între ei și triburile tracice atestate în stepele din nordul Pontului Euxin încă din veacul IV î.e.n. [5]. Datorită acestor fricțiuni care vor fi durat cîteva decenii unele din cetățile pontice au avut poate de suferit grave pagube materiale. Ca urmare a amintitei deplasări se vor fi produs și incursiunile sarmaților în Dobrogea, de unde Burebista (?) pare că i-ar fi îndepărtat provizoriu, căci în vremea lui Augustus ei reapar invadînd Tracia și chiar Macedonia romană. La rîndul lor iazigii sînt împinși către vest de roxolani, ei înșiși presați de alani [6]. Dar asupra acestor evenimente, ulterioare momentului mitridatic, vom reveni.

În sistemul de alianțe ale lui Mitridate sînt cuprinse, sub termeni de felurite gradații de la „ajutor" *(boétheia)* la „alianță" *(symmahia)*, toate cetățile pontice de la Olbia pînă la Apollonia; aceasta, pentru a se apăra de agresivitatea triburilor tracice, cere și o garnizoană regelui. Unirea personală a regatului natal al Pontului cu cel al Bosporului, garantarea apărării cetăților grecești din bazinul Pontic împotriva etniilor aflate în frămîntare, îi asigurau lui Mitridate o puternică bază materială spre a profita de nemulțumirea generală a fostului Orient elenistic față de Roma și a coaliza împotriva ei toate forțele grecești și barbare. Ca toți monarhii greci, dar mai mult încă decît aceștia, ca elenizat de recentă dată, Mitridate era obsedat de „alexandromanie". Mintea lui de aventurier credea în reeditarea marii expansiuni a regelui macedonean cu care politica sa iconografică se străduia să-i acrediteze asemănarea fizică (portretele de la Ermitaj, Odessa, Frascati și Berlin dar nu și cel realist de la Atena) [7].

El ocupă cea mai mare parte a Asiei Mici, insulele Egeii cu excepția Rodosului (așezat definitiv la remorca politicii romane) și cu ajutorul Atenei pune stăpînire pe cea mai mare parte a Greciei. Roma intervine cu un prim război din cele trei pe care le-a purtat împotriva ponticului rege, Sylla reușind să-l alunge din Grecia cu pedepsirea de rigoare a Atenei. Pacea impusă la Dardanos în 85 î.e.n. este repede anulată de acțiunile lui Murena, ducînd la redeschiderea celui de al doilea război. După întreruperea ostilităților, Mitridate se aliază cu șefii piraților și își procură mari rezerve materiale astfel încît în 74 î.e.n. hotărîrea senatului de a anexa Bitinia îl face să o ocupe el mai întîi

şi să redeschidă ostilităţile celui din urmă război. Nu este cazul să relatăm evenimente prea bine cunoscute [8].

Dacă avem din punctul de vedere al istoriei romane o expunere coerentă şi logică a războaielor Republicii cu regele pontic, fiindu-ne explicite motivele acestora, cu toate studiile de specialitate [9] existente, nu dispunem încă de o imagine mulţumitoare a motivelor care au favorizat expansiunea mitridatică şi nici de o analiză a acestora, dacă este posibil pe documente, din punctul de vedere al lumii greceşti (microasiatice, egeene, greceşti continentale).

După operaţiile militare ale lui Lucullus şi Cotta, începute în primăvara lui 73 î.e.n., regatul lui Mitridate este desfiinţat, iar acesta zdrobit în bătălia de la Cabira, după care fuge în Armenia. Către 70 î.e.n. toate posesiunile sale erau preluate de romani, inclusiv oraşele pontice cu care se încheie (printre altele şi cu Callatis) tratate în numele Senatului. Pompei este însă cel care culege roadele strădaniilor lui Lucullus prin curăţirea mărilor de piraţi, după ce bazele continentale ale acestora fuseseră suprimate şi tot el este acela căruia dispariţia fizică a lui Mitridate în 63 î.e.n. (sinucis în timpul unei insurecţii) îi aduce gloria ultimă a celor trei războaie purtate de Roma şi a atîtor spaime înlăturate.

Desigur că abuzurile fiscale romane în provincii, antipatia generală a Orientului grecesc faţă de nişte stăpîni care din virtuoşi şi puternici în ochii lui Polybios ajunseseră pentru rafinaţii supuşi pildă vie a coruptibilităţii şi tîlhăriei sub haină militară, au fost motivele electrizantei coagulări datorate acţiunilor lui Mitridate. Să fi fost însă numai atît? Oare trebuie să uităm că cetăţile lumii greceşti, bogate sau sărace, erau prin excelenţă negustoreşti? Marele comerţ internaţional al vremii începuse să ocolească lumea greacă. De pe coastele Siriei căile produselor Orientului se îndreptau spre Italia, iar declararea de către romani a Delosului ca porto-franco şi mai tîrziu reclădirea de către Caesar a Corintului, devenit escală comodă spre Italia, se soldează cu înlăturarea totală a Greciei şi a vestului Asiei Mici de la marile interese comerciale ale Mediteranei orientale.

În ochii grecilor stăpînirea romană era, înainte de toate, sărăcire nu atît prin fiscalitate abuzivă, spoliere de bunuri artistice şi chiar imobile (temple demontate integral sau parţial pentru a fi transportate la Roma), în fond consecinţe ale unui statut de ocupaţie, ci prin spargerea definitivă a tiparelor vieţii economice elenistice.

În capitolele finale ale vestitei sale cărţi *Istoria socială şi economică a lumii elenistice* (Oxford, 1941), marele învăţat care a fost Mihail Rostovtzeff, bazîndu-se pe un bogat material faptic, a arătat că romanii au sabotat şi subminat elenismul oriental cu premeditare şi tenacitate pentru ca acesta să cadă mai lesne în plasa intereselor lor politice. Atît de pernicioasă fusese acţiunea bazată, printre altele pe impulsionarea etniilor asiatice împotriva acelui elenism, încît la un moment dat însăşi politica lor duplicitară era ameninţată. Dîndu-şi abia atunci seama de situaţie ei au început să acţioneze ca restauratori sau conservatori ai elenismului asiatic faţă de acea primejdie majoră de care veacuri de-a rîndul istoria nu le va fi cruţată: parţii.

Grecii mai sperau în reînjghebarea unei lumi economice proprii, de care depindeau în mare măsură etniile aflate la nordul Egeei şi al Pontului Euxin. În acest context succesul lui Mitridate pare mai de înţeles, iar mobilul său economic este departe de a fi trecut cu vederea. Atena emite serii monetare pe care, alături de numele magistratului eponim Aristion (conducătorul demagogilor şi calul troian al lui Mitridate), apare şi cel al monarhului pontic, ca să nu mai vorbim de poate îndoielnicul portret al regelui de pe staterii de aur ai cetăţilor dobrogene, printre alte oraşe pontice cărora li se înlesneşte economiceşte rebaterea unor astfel de monede din ce în ce mai rare în ultimul secol. Cert este că tot mai mult despărţite de legăturile lor tradiţionale cu Egeea, aceste oraşe îşi trec etalonul monetar din sistemul ponderal atic în cel pontic [10].

Un fenomen caracteristic nu numai ţărmurilor Pontului Euxin ci şi altor regiuni unde coasta prezenta condiţii propice agriculturii este tot mai marea dependenţă a unor oraşe de economia rurală a teritoriilor lor, ca urmare a „remodelării" lumii economice căreia le erau integrate organic pînă la apariţia puterii romane care nu numai că a cucerit *(cepit)* ci a şi răsturnat *(evertit)* sistemul unor relaţii seculare.

Credem că atitudinea populaţiilor din jurul cetăţilor pontice nu varia faţă de acestea în funcţie de poziţia lor politică favorabilă sau defavorabilă Romei, ci depindea strîns de puterea lor economică, de bogăţia lor şi, implicit, de capacitatea de apărare şi de schimb avantajos cu înseşi aceste populaţii. Or procesul de sărăcire cronică al cetăţilor începuse încă de la sfîrşitul secolului III î.e.n. şi se accentuase în cel următor [11].

Pentru a ne referi la Dobrogea şi la Histria, în special, privitor la epoca mai sus menţionată amintim decretul pentru Agatocles, fiul lui Antifilos [12], ce pomeneşte pe căpetenia tracă Zoltes care jefuieşte cetatea, pe regele Remaxos şi pe fiul său Frad(mon) la care apelează histrienii pentru ajutor.

Desigur, faţă de scitismul începutului secolului nostru, al unui Minns sau Rostovtzeff, astăzi situaţia poate fi schiţată mult mai nuanţat mai degrabă prin coroborarea ingenioasă, dar mereu discutabilă, a unor informaţii epigrafice şi literare, şi mai puţin cu ajutorul descoperirilor arheologice, inelocvente asupra detaliilor istoriei politice.

Cert este că pentru primele trei decenii ale secolului I î.e.n. şi, mai precis, pentru perioada mitridatică a zonei ponto-danubiene nu se poate vorbi de imixtiunea geţilor de la nord de Dunăre şi cu atît mai puţin de un basileu unificator al lor, a cărui carieră „itinerantă" l-ar plimba, în optica unor cercetători şi în lipsa unor ştiri precise, cu centrul puterii sale din Moldova [13] în Cîmpia Munteană [14] şi, în fine, în Munţii Orăştiei [15].

Geţii din Cîmpia Munteană, pînă la unificarea lor sub Burebista, erau destul de slăbiţi dacă este să interpretăm în acest sens sursele prea bine cunoscute [16]. E greu de închipuit că ei se vor fi amestecat în afacerile triburilor de la sud de Dunăre mai înainte de Burebista, (cum reiese şi din decretul dionysopolitan pentru Acornion).

În fapt, pentru acţiunea pandacică a acestui şef de trib devenit rege, nu putem conta, în ceea ce priveşte data în care ea a avut loc, decît pe două documente: pe pomenitul decret pentru Acornion, sol la Burebista, pe cînd acesta

devenise „în vremea din urmă . . . cel dintîi şi cel mai mare dintre regii Traciei şi stăpîn peste tot ţinutul de dincolo şi de dincoace de fluviu" [17] şi pe informaţia lui Strabon din pasajul antecitat [18].

Data inscripţiei de la Dionysopolis este în tot cazul anul 48 î.e.n. cînd are loc misiunea lui Acornion ca sol al lui Burebista la Pompei în reşedinţa acestuia de la Heraclea Lynkestis, înainte de bătălia de la Farsalos (9 august al aceluiaşi an). Este foarte probabil ca acţiunea transdanubiană a regelui geto-dac să fi avut loc după anii 60 sau 55 [19].

Burebista apare la sudul fluviului după înfrîngerea verosului proconsul al Macedoniei, C. Antonius Hybrida, în a cărui zdrobire nu a avut de bună seamă nici un rol personal, căci de ce altfel steagurile cucerite de la romani le găseşte Crassus în 28 î.e.n. [20] în cetatea dobrogeană Genucla şi nu le-ar fi luat Burebista însuşi în încă neprecizata-i capitală?

Cît priveşte mereu discutata inscripţie pentru Acornion, o interpretare adecvată spiritului textului şi oricărui act de acest gen, datorată lui H. Daicoviciu [21] şi întărită de noi cu nuanţări menite să-i sporească validitatea, precum şi descoperirea la Histria a unei inscripţii din sec. II e.n., din vremea lui Marcus Aurelius, în care se pomeneşte un *vicus* pe nume Argedava undeva în jurul cetăţii histrienilor [22], fac tot mai verosimilă inexistenţa stăpînirii unui presupus „tată al lui Burebista" care dintr-o Argedavă eventual munteană ar fi controlat încă înaintea fiului său (cum stăm atunci cu Mitridate, Lucullus şi Hybrida?) economia şi politica aşezărilor greceşti de pe litoralul dobrogean.

Dar consecinţa noii interpretări a începutului decretului, precum şi existenţa unei Argedave dobrogene este în bună logică o demonstraţie peremptorie a faptului că Burebista nu se aflase implicat în tulburările Sciţiei Mici, nici în război cu cetăţile de pe litoral, pînă la Dionysopolis, care-i era chiar devotată.

Presupusul tată al celui pomenit în primele rînduri ale epigrafei dionysopolitane va fi fost un dinast local rezident în acea Argedavă a Sciţiei Mici şi care aidoma lui Remaxos şi Frad(mon), tată şi fiu, îşi aveau fiecare micile lor centre zonale învecinate.

Apare clar deci că nici Burebista, nici presupusul său tată nu erau amestecaţi în Dobrogea în vremea lui Mitridate, Lucullus sau în episodul ulterior al înfrîngerii lui Antonius Hybrida.

Cercetări mai recente [23], pe linia celor mai vechi ale lui Emil Condurachi, coroborînd informaţia lui Dion Hrisostomul [24] cu data decretului pentru Acornion, cu spusele lui Appian [25] şi cu situaţia similară pe care Dio Cassius [26] o menţionează pentru acel Roles, numit de acesta „prieten şi aliat al poporului roman", dar posterioară cu două decenii anului 48 despre care e vorba, încearcă să acrediteze ideea că „în anul 48 î.e.n. Burebista profită de divizarea forţelor romane între cei doi adversari, Pompei şi Caesar, cucereşte lanţul de cetăţi pontice de la Olbia la Apollonia, cucerire întreprinsă poate în vederea unei coaliţii antiromane . . . Solicitarea bunăvoinţei romane din partea lui Burebista însemna probabil o acceptare oficială de către Roma a stăpînirii getodace asupra cetăţilor pontice recent cucerite. Basileul oferea în schimb alianţa

sa lui Pompeius Magnus care la acea dată reprezenta Republica, avînd așadar calitatea de a-i legitima din punct de vedere roman cuceririle" (vezi nota 23).

Înclinăm să credem că nu atracția paradoxului a stat la baza unor astfel de formulări, căci ce poate fi mai bizar decît a invoca afirmația lui Appian că la sfîrșitul anului 49 î.e.n. „toate neamurile . . . de pe meleagurile Pontului Euxin, fie greci, fie barbari, toate sînt alături de Pompei în războiul civil" drept argument în susținerea tezei că *Burebista* solicitînd bunăvoința lui Pompei a distrus niște orașe fidele acestuia pentru a-i impune „neînvinsului" un tîrg spre a fi recunoscut în final *amicus et socius Populi Romani* (prieten și aliat al poporului roman).

Pe baza afirmației lui Dion Hrisostomul [27], pusă în legătură cu straturile de cenușă descoperite în aproape toate cetățile pontice și cu relatările unor epigrafe despre asedii și distrugeri în prima jumătate a veacului I î.e.n., documente pe care le vom menționa îndată, o întreagă literatură conjecturală s-a clădit pe fragile consonanțe cronologice dar nicidecum onomastice sau etnice.

De la Vasile Pârvan [28], care vedea în înfrîngerea lui Hybrida în Dobrogea o mărturie a rolului jucat de Burebista în Sciția Mică — apreciind just faptul că autohtonii geto-daci din Muntenia și Moldova au devenit temuți războinici în cursul secolului al II-lea î.e.n., [29] obosiți însă cum s-a văzut mai sus, circa un secol mai tîrziu, de desele lupte și hărțuieli — s-a acreditat ideea că Burebista ar fi distrus cetățile grecești de pe litoralul vestic al Mării Negre.

Dion Hrisostomul vizitează în cursul călătoriilor sale și Dacia lui Decebal, aflată în pline pregătiri militare [30], sosind de la Olbia unde i se spusese că înainte cu 150 de ani de venirea sa acolo cetatea a fost ultima oară luată și cel mai mult timp ocupată de geți care au pustiit coasta pînă la Apollonia. Ne întrebăm cum este posibil ca un intelectual de talia lui Dion atunci cînd și-a pronunțat discursul, după ce fusese în Dacia (în 96 e.n.), cunoscînd bine istoria și realitățile acestui teritoriu precum și intențiile împăratului de a-l anexa imperiului, nu menționează pentru o atît de vastă acțiune numele lui Burebista, argument puternic în chestiunea dacică aflată, de la Domițian, la ordinea zilei?

Singura explicație logică, întărită și de prezența atestată arheologic a populațiilor getice la nordul Pontului Euxin (vezi nota 5), cît și de cea indiscutabilă a acestora în Dobrogea, este aceea că sub impulsul etniilor sarmatice și scitice geții au fost tulburați în locuirea teritoriului lor și în raporturile cu cetățile grecești împotriva cărora, din motive economice și teritoriale, își îndreaptă atacurile.

Se afirmă că acțiunea antiolbiană a lui Burebista ar fi avut loc pe la 55 î.e.n. [31], dată dealtfel de cînd se spune că ar fi început și rapida cucerire a litoralului Pontului Stîng.

Confirmarea acțiunii de la Olbia se pretinde a fi decretul pentru un anume Nikeratos [32], în care numele lui Burebista nu este bineînțeles pomenit, a distrugerii Histriei — decretul pentru Aristagoras fiul lui Apaturios [33], a situației grele de la Tomis — o inscripție pusă în legătură de W. Dittenberger [34] cu aceleași fapte războinice ale lui Burebista, a distrugerilor Callatisului — o epigrafă menționînd unele refaceri ale cetății [35], a încercărilor prin care a

trecut Odessos — o inscripţie despre consacrarea preoţilor lui Apolo după pribegia lor a cărei cauză Latîşev o vede tot în atacul lui Burebista [36], a zilelor grele de la Mesembria — decretul [37] care păstrează numele a trei strategi distinşi în războiul împotriva lui Burebista „fără să se menţioneze (cum precizează, conştient de valoarea faptului, D. M. Pippidi [38]) vreo altă nenorocire abătută asupra oraşului".

Deci nicăieri pomenit Burebista, cu excepţia strategilor Mesembriei, luptînd departe de oraşul lor, şi a Dionysopolisului unde era privit ca prieten.

Ne întrebăm aşa cum a făcut-o la vremea sa şi C. Daicoviciu pentru Histria [39], fără însă a se fi hotărît să împingă pînă la ultimele ei consecinţe această întrebare, o atît de importantă acţiune, în care Olbia a fost distrusă şi ocupată pentru cea mai lungă perioadă din istoria vitregiilor sale, să nu fie consemnată de izvoarele istorice sau epigrafice şi cu numele autorului ei?

Luîndu-se ca fundament incriminata *opinio communis*, recte decretul histrian pentru Aristagoras, s-a acreditat confirmarea acestuia într-un catalog al unor histrieni ce luaseră parte la „a doua întemeiere a cetăţii" [40].

Am arătat, cu argumentele de rigoare, chiar cu ocazia comunicării acestei „dovezi peremptorii" a distrugerii Histriei de către Burebista (bineînţeles în inscripţie nu era pomenit numele regelui dac), că lista de nume respectivă era partea, sau una din părţile adiacente, ale unui decret de epocă imperială prin care, în cunoscutul obicei al vremii, împăratul respectiv era flatat cu titlul de „al doilea întemeietor al cetăţii", în vreme ce cetăţenii înscrişi contribuiseră *efectiv* la vreo reparaţie a zidului, a edificiilor etc. [41].

Cum se leagă data de 55 î.e.n. a luării Olbiei cu anul 48 al decretului dionysopolitan şi cu lunga perioadă a ocupării oraşului boristeniţilor, consemnată de Dion Hrisostomul îi invităm să demonstreze pe înşişi susţinătorii prezenţei distrugătoare a lui Burebista pe coastă, de la Olbia pînă la Apollonia.

Ca să nu mai vorbim de faptul că ultima parte a decretului pentru Acornion (de la rîndul 22 pînă la sfîrşit), cînd aminteşte despre Burebista ca cel mai mare rege dintre cei din Tracia, nu pomeneşte un cuvînt de „luarea" (adică distrugerea) cetăţilor de la Olbia la Apollonia şi de integritatea Dionysopolis-ului, situaţie care i-ar fi putut da lui Acornion dreptul la cea mai mare cinstire căci fără îndoială, într-un astfel de context, salvarea oraşului său i s-ar fi datorat graţie strînselor relaţii prieteneşti cu de curînd atotputernicul şi războinicul rege get.

Hărţuielile cetăţilor greceşti de la nordul şi vestul Pontului Euxin cu populaţiile aflate în imediata apropiere a teritoriului lor nu datează, după cum bine este ştiut, numai din secolul I î.e.n. În acest veac însă se pare că ele ating punctul culminant ca frecvenţă şi distrugeri.

În ceea ce priveşte Dobrogea, populaţiile acestei zone, ostile din motive economice oraşelor greceşti (datorită sărăcirii lor), cît şi din pricina unor presiuni ale altor etnii aflate în mişcare de la est spre vest (aşa cum am arătat mai sus), populaţiile, cum spuneam, şi natura lor turbulentă ne sînt înfăţişate de acelaşi Strabon, originar din Amasia Pontului, şi deci bun cunoscător al realităţilor din regiunile învecinate, chiar dacă aceste realităţi sînt cu trei decenii ulterioare momentului Burebista.

Iată cum se rosteşte geograful amintit: „urmează mlaştinile aşa-numitei Sciţii Mici de dincoace de Istru. Şi despre acestea am pomenit. Tribalii, misii, crobizii, şi aşa-zişii troglodiţi locuiesc pe teritoriul ce se întinde mai sus de Callatis, Tomis şi Histria. Apoi cei ce locuiesc de la poalele Munţilor Haemus pînă la Pont: coralii, bessii, o parte din maidi şi danteleţi. Toate aceste neamuri se îndeletnicesc într-o foarte mare măsură cu jaful iar bessii, care ocupă cea mai mare parte a Munţilor Haemus şi sînt numiţi „tîlhari" chiar de tîlhari, trăiesc în colibe şi duc o viaţă oropsită" (Geografia, VII, 5, 12). Este limpede că legăturile tradiţionale de bună înţelegere dintre geţii autohtoni şi oraşele greceşti de pe coastă au fost tulburate de intervenţia în zonă a populaţiilor enumerate de Strabon, care vor fi dat deopotrivă mult de furcă şi aşezărilor orăşeneşti litorale.

În tot cazul situaţia este departe de a fi clară [42]. Nu ne rămîne decît a ne baza pe logica istorică şi pe intuiţia rezultată din cercetarea puţinelor izvoare de care dispunem, aşa cum au făcut-o un Vasile Pârvan sau Radu Vulpe, a căror viziune, chiar dacă este contestabilă în amănunte şi de neadmis în unele puncte majore (distrugerea oraşelor de pe coastă de către Burebista de la Olbia pînă la Apollonia, preluată din presupunerile lui Latîşev şi Dittenberger) se dovedeşte totuşi valabilă cît priveşte esenţa fenomenului geto-dacic al epocii.

Şi acum să analizăm sumar formaţia statală a lui Burebista, esenţa atît de controversată a acesteia, originea regelui get, centrul puterii sale, precum şi rostul statului realizat de el.

Cînd se vorbeşte de statul dacic al lui Burebista, idee, de asemenea, primită [43] şi dezvoltată [44] de urmaşii celor ce au emis-o [45], acesta, aşa cum au subliniat cîţiva [46], nu putea fi de esenţă sclavagistă.

Dealtfel confuzia în materie este dublă. Întîi se decalcă realităţile vremii lui Burebista de pe conceptul de stat administrativ modern, iar apoi se asimilează nenuanţat atît de diferitele forme şi esenţe de stat antic cu statul realizat de Burebista.

Cum s-a repus în discuţie teoria modului de producţie tributal, unii cercetători [47] s-au şi grăbit să o aplice statului constituit de Burebista ca esenţa cea mai fidelă structurii acestuia. În fond ştim prea puţin, iar din comparaţiile cu situaţiile din Galia şi Germania (şi ele interpretate prin prismă romană) se trag dovezi şi concluzii.

Opinia noastră este, aşa cum am arătat mai demult [48], că geto-dacii reuniţi de Burebista în cadrul primului stat dac centralizat şi independent creat de marele rege şi-au păstrat în continuare aceleaşi forme de viaţă economică bazate, ca şi pînă atunci, atît pe relaţiile de schimb între ei, cît şi cu lumea elenică. Faptul că după moartea lui Burebista (nu analizăm aici circumstanţele în care a survenit ea) statul dac se destramă constituie, credem, un argument al punctului nostru de vedere (abia atunci cînd pericolul roman va deveni tot mai ameninţător, în ultimul sfert al secolului I e.n., cele mai multe triburi dacice se vor uni, din nou, într-un stat puternic, sub conducerea lui Decebal).

Mai mult de atît nu ne îngăduie să spunem izvoarele scrise, numismatice, arheologice şi nici cunoştinţele noastre generale asupra contextului european al vremii.

Originea regelui get rămîne încă necunoscută. Înclin să cred (se va vedea mai jos de ce), alături de Radu Vulpe, că ea trebuie plasată la sud de Carpaţi, poate într-o *davă* din regiunea piemontului getic. E greu de presupus că Burebista avea, aşa cum bănuie I. H. Crişan [49], o curte itinerantă şi că străbătea, la nevoie, distanţa de la Sarmizegetusa la Apollonia.

În tot cazul Acornion ştia unde să-l găsească şi fiind în cea mai mare prietenie cu Burebista l-a ştiut şi sfătui în ce priveşte „chestiunile cele mai importante şi a se oferi concomitent, în toate ocaziile, pentru diverse alte solii ale oraşului". De aici se desprind două concluzii:

1. Acornion se ducea la Burebista într-un loc stabil al acestuia (Argedava pe Argeş sau oricare aşezare subcarpatică neprecizată încă) de vreme ce ştia unde să-l găsească între diverse alte solii cu care era însărcinat de către cetăţenii oraşului (o curte itinerantă într-o scurtă perioadă de lupte şi cuceriri pe un vast teritoriu, presupunea un „serviciu de legătură" — vezi încurcăturile de acest fel ale lui Alexandru Macedon în Asia Mică).

2. Asigura în adevăr Burebista controlul deplin al întregii Sciţii Mici, de vreme ce Acornion se mai ocupa şi cu alte solii ale oraşului, „luîndu-şi asupra fără şovăire primejdii, pentru a contribui în tot chipul la binele patriei", în răstimpul stăpînirii lui Burebista la sud de Dunăre, pînă a fi trimis de acesta ca sol la Pompei?

Din cîte rezultă din confruntarea izvoarelor se poate socoti că Burebista a ajuns „în fruntea neamului său", deci şi în interiorul arcului carpatic, ca fiind cel mai destoinic dintre şefii de trib daco-geţi, într-un moment cînd aceste triburi de pe ambele versante ale Carpaţilor erau presate de multiple primejdii.

Agitaţiile germanilor dislocă şi tulbură pe celţi şi triburile boiilor înaintează peste cele dacice. Pe de altă parte, deplasările etnice de la nordul Pontului Euxin, dinspre est spre vest, presează asupra geţilor de pe ambele maluri ale Dunării şi asupra altor etnii ce locuiau în Sciţia Mică. În acest sens expansiunea romană vrea să pareze atacurile „barbare", să se înstăpînească în Balcani pentru a-şi asigura o frontieră terestră cît mai puternică şi cît mai îndepărtată de Italia. Deci există şi presiunea romană pe de o a treia parte.

Dar primejdia care ameninţa zona dintre Carpaţi şi Dunăre era dublă, „barbară" dinspre est, romană dinspre sud-vest. Burebista a spulberat întîi pericolul celţilor boii, iar apoi s-a ocupat de zona sud-vestică. Numai un basileu din această regiune putea fi direct interesat de iminenţa celor două pericole. Dacii transilvani îi vor fi solicitat, credem, de bună voie conducerea. Autorii antici dealtfel (Suetonius, *Caesar*, 44 şi Strabon, VII, 3, 11) pomenesc de incursiunile dacilor lui Burebista în Tracia, acestea fiind totodată şi serioase ameninţări pentru provincia Macedonia însăşi.

Cît despre o cucerire efectuată de către Burebista din interiorul arcului carpatic spre Dunăre, în sprijinul căreia se aduce argumentul îngropării unor tezaure enumerate de I. Winkler şi sporite de H. Daicoviciu [50], nu credem să fi putut avea loc, mai întîi pentru că însuşi argumentul tezaurelor este inelocvent în optica acelei foarte utile metode cauzale datorată lui A. Blanchet [51], dar inoperantă atunci cînd nu este folosită nuanţat şi diferenţiat, iar mai apoi pentru că numai un şef de trib dintr-o zonă de veacuri aflată în contact direct

cu tracii sudbalcanici şi cu iradierea elenică putea cunoaşte destul de bine relaţiile politice ale zonei atît în vremea influenţei greceşti cît şi în cea a noii prezenţe romane (şi încă avea nevoie de sfaturile lui Acornion şi de misiunea sa pe lîngă Pompei).

Nu credem, de asemenea, că Burebista este *iniţiatorul* marilor construcţii sacre *(51/a, b)* şi militare *(52/a)* din Munţii Orăştiei, pentru că în zona respectivă ar fi fost centrul puterii sale, iar regiunile extracarpatice erau doar simple „provincii periferice subdezvoltate".

La tracii din Haemus se întîlnesc cetăţi de piatră cu ziduri cu emplecton în opus isodom, construite după tehnica grecească (monumentala cetate de la Pernik în Bulgaria, cu fortificaţii începînd din sec. V î.e.n., datate cu ceramică grecească, — sau fundaţiile de piatră tracice ale aşezării greceşti de la Mesembria), în vreme ce altfel se prezintă „capitala" basileului de la Seuthopolis şi altfel aşezările princiare tracice de pămînt de la Kazanlîk, în Cîmpia Mariţei.

Mediul geografic trebuie luat în consideraţie la populaţiile rurale; deasupra acestuia există un tip anumit de unitate a suprastructurii, şi aici trimitem pe arheolog la cercetările etnologice ale lui Tylor, Frazer, Lang, Lévy-Bruhl şi la rezultatele obţinute, precum şi la metoda structuralismului etnologic a lui Lévy-Strauss.

Cît priveşte adeziunea triburilor estice la statul lui Burebista, credem că problema ar trebui abordată în felul următor: cercetarea raporturilor dintre bastarni şi geţi precum şi a celor dinlăuntrul mozaicului etnic al zonei, aşa cum ni-l înfăţişează Dionysios Periegetul *(Perieghesis*, vv 304—306) ca întinzîndu-se de la nordul Istrului pînă la lacul Meotic (Marea Azov) şi cuprinzînd „germani, sarmaţi, geţi şi bastarni, ţara imensă a *dacilor*, alanii cei viteji" etc.

Se ştie că interesele economice ale acestora erau orientate aproape exclusiv către cetăţile greceşti Panticapaeum, Olbia, Tyras şi Histria ale căror monede şi amfore (nu numai în teritoriul României [52]) circulă către nord şi mai puţin şi doar pe firul apelor spre vest. Cele cîteva prezenţe ale monedelor de argint histriene în tezaurele din Muntenia, precum şi cele de bronz, tîrzii, în tezaurul din Munţii Orăştiei, nu sînt o probă peremptorie a jafului lui Burebista în cetăţile pontice.

Că aşa stau lucrurile ne-o indică şi tezaurele din Moldova anterioare momentului Burebista, care nu sînt formate şi din monede caracteristice altor zone, după cum monedele tip Vovrieşti nu se găsesc, în general, în Cîmpia Dunării sau în Muntenia, ci circulă la nord de Carpaţi, în nordul Transilvaniei, în vest şi chiar în Banat, aşa cum o demonstrează mai multe tezaure printre care şi unul recent descoperit, cu contramărci aidoma celor de la Vovrieşti [53]. Că aceste monede mai vechi de tip Vovrieşti—Huşi vor trebui puse în legătură cu bastarnii, ne îndoim, ele încadrîndu-se în viziunea plastică a triburilor autohtone de la nordul Dunării.

Oricît de atrăgătoare ar părea concluzia cărţii-corpus a lui C. Preda [54] asupra celor patru grupuri tribale care ar rezulta şi din clasarea tipologică a vastului material numular geto-dacic, noi nu putem subscrie la ea, deoarece nu este vorba de tipuri monetare diferite, imitate sincronic, ci de o evoluţie

paşnic al unificării lui Burebista spunînd că: „ajungînd în fruntea neamului său care era istovit de războaie dese, getul Burebista l-a înălţat atît de mult prin exerciţii, abţinere de la vin şi ascultare faţă de porunci încît în cîţiva ani a făurit un stat puternic şi a supus geţilor cea mai mare parte din populaţiile vecine". Din text reiese clar că unificarea cît şi modelarea neamului getic s-a făcut cu bună voia triburilor ce-l alcătuiau, în timp de numai cîţiva ani, ele însele fiind istovite de prea dese războaie.

Devenind stăpîn la sud de Dunăre, el a controlat implicit şi Sciţia Mică şi va fi fost interesat să aibă relaţii normale, dacă nu speciale, cu cetăţile greceşti din Dobrogea pentru a se vedea politiceşte bine încadrat în ceea ce credem că va fi fost gîndul său şi al poporului în fruntea căruia venise: refacerea economiei elenistice sub imperiul oriental al Romei.

Susţinem, din aceste motive, că statul pandacic al lui Burebista a constituit pentru cetăţile greceşti litorale o pavăză şi un răstimp de linişte, după cum acţiunea lui Pompei, cu care Burebista urma să-şi conjuge eforturile, apărea ca o speranţă cu atît mai luminoasă, cu cît se înfiripa după episodul, compromiţător pentru Roma, al politicii lui Antonius Hybrida în Dobrogea.

Zadarnic am căuta să-l vedem pe Burebista eminamente războinic şi nu şi abil politician atîta vreme cît Strabon şi decretul de la Dionysopolis conturează şi această latură a personalităţii sale. Or, nici epigrafa dionysopolitană, nici geograful originar din Amasia nu pomenesc nimic despre lupta lui Burebista cu cetăţile pontice, şi nici Dion Hrisostomul şi nici Appian, cu peste un veac şi jumătate mai tîrziu. Dimpotrivă, atît decretul pentru Acornion, cît şi precizarea lui Appian vorbesc, primul despre prietenia ce o purta Dionysopolei şi dimpreună cu cea de a doua, despre adeziunea totală atît a cetăţilor greceşti, cît şi a „tuturor neamurilor Orientului şi de pe meleagurile Pontului Euxin" la cauza lui Pompei.

Interesele regelui get erau în zona continentală a Balcanilor, pe valea Dunării muntene, spre vestul macedonean şi illiric, aşa cum dealtfel ne indică şi textul lui Strabon (VII, 3, 11):" trecînd plin de îndrăzneală Dunărea şi jefuind Tracia pînă în Macedonia şi Iliria".

Înfrîngerea şi dispariţia lui Pompei au năruit planurile unei viitoare lumi. Expansiunea romană viza, încă de pe vremea lui Caesar, rezolvarea problemei partice prin asigurarea podului terestru către Asia Mică şi implicit prin lichidarea rezistenţei dacice şi a celei tracice în Balcani.

Eşuarea politicii lui Burebista, corolar al eşuării lui Pompei, l-a dus pe regele get în conflict de putere cu şefii uniunilor tribale. Suprimarea lui era de pe atunci inevitabilă, iar sincronismul morţii lui Caesar este o simplă coincidenţă temporală.

Succesiunea [64] sa nu ne mai preocupă, din moment ce după moartea lui Burebista şi pînă la războaiele lui Decebal problema relaţiilor cu Roma se va pune în cu totul alt mod. Se cuvine însă a sublinia o dată mai mult ceea ce credem că a reieşit din demonstraţia noastră de pînă acum şi anume că latura cea mai interesantă şi mai complexă a personalităţii lui Burebista, latură ce merită să fie studiată în mulţimea implicaţiilor ei, nu este numai cea a războinicului, ci şi aceea a *omului politic*. Raţiunile politicii sale balcanice, puse

în lumină acum pentru întîia oară, conferă un rost şi un sens istoric perfect inteligibil tuturor acţiunilor pe care le-a întreprins, de orice natură au fost ele.

Crearea primului stat dacic centralizat şi independent s-a realizat prin mai multe lupte purtate de Burebista, în vest, împotriva celţilor deveniţi deosebit de agresivi şi expansivi (în est, bastarnii trăiau paşnic amestecaţi cu geto-dacii, iar cultura materială a acestora, în sensibil regres faţă de cea a dacilor din partea locului, vădeşte, la nivel arheologic, un stadiu avansat de asimilare a lor de către autohtoni). Precizarea lui Strabon *(Geografia*, VII, 3, 11) că după ce Burebista a nimicit pe de-a întregul pe boii conduşi de Critasiros şi pe taurisci, a pustiit pe ceilalţi celţi amestecaţi cu tracii şi ilirii (inversarea cronologiei lui Strabon este operă a exegezei moderne) este deosebit de semnificativă. Această vînătoare de celţi în medii etnice alogene nu trădează cîtuşi de puţin o xenofobie funciară (să ne reamintim de asimilarea lor paşnică, încheiată la sfîrşitul secolului II î.e.n. în Transilvania şi Crişana), ci o unitate de vederi a dacilor, tracilor şi ilirilor în a respinge un factor ostil atît militarmente cît şi economic (celţii veacului I î.e.n. intraseră din plin în sfera economică şi culturală romană; monedele, obiectele lor din metal trădează această „promovare"). Cu toate că şi în Dacia începuse să circule denarul roman republican, opţiunea lui Burebista pentru refacerea economiei elenistice orientale şi balcanice a consunat, cum se deduce din izvoarele vremii, şi cu voinţa altor popoare de la sud de Dunăre, neliniştite de înstăpînirea, la mijlocul secolului II î.e.n., a romanilor în Macedonia. Astfel statul centralizat al lui Burebista se vădea independent politic, economic şi militar nu numai faţă de Roma (care nu-i va fi neglijat puterea, dar nu se afla în situaţia de a intra în conflict armat cu el), ci în primul rînd faţă de populaţiile celtice din vest care au fost zdrobite tocmai pentru că ameninţau libertatea şi încălcaseră pămînturile dacilor din acea parte a ţării lor.

*

După prăbuşirea oricărei speranţe şi încercări de edificare a unui imperiu oriental al Romei, odată cu instaurarea Principatului lui Augustus şi a politicii centrifuge, expansioniste a acestuia pe baza liniştii interioare şi a întăririi statului, recartarea întregii problematici a frontierelor europene ale Imperiului se impune de la sine.

Un indiciu al noii stări de lucruri este penetraţia comercială care, de la începutul secolului I e.n., străbate Dacia cu precădere dintr-o singură direcţie.

Dacă în secolele III—I î.e.n. teritoriile de la nord de Dunăre şi din interiorul arcului carpatic erau supuse unei crescînde iradieri elenistice care cuprinde şi zona intracarpatică în sec. I î.e.n. generalizîndu-se în est, cum am văzut, pe direcţia nord pontică, nu este mai puţin adevărat că Dacia intracarpatică şi occidentală era în limitele cronologice amintite, sensibilă şi la influenţe din vest, celtice, nord italice, influenţe reperate atît în emisiunile monetare autohtone cît şi în numeroasele descoperiri ale efectivei prezenţe celtice în teritoriile dacice [65].

De fapt în aceşti termeni problema s-a pus încă de la V. Pârvan, deceniile ulterioare de cercetare arheologică şi istorică nefăcînd decît să-i îmbogăţească dosarul cu numeroase mărturii şi implicit să o nuanţeze şi să o expliciteze.

Prezenţa militară romană la sud de Dunăre, prin organizarea definitivă a provinciei romane Moesia sub Tiberius, extinderea controlului armat roman pînă la Marea Neagră şi punerea sub supravegherea guvernatorului Moesiei a coastei acesteia pînă la strîmtoarea Kerci, au însemnat practic pentru triburile geto-dacice deschiderea unei noi etape în viaţa lor economică şi militară. Era clar acum că Imperiul îi izolase definitiv de lumea lor sud-dunăreană şi că îi adusese în situaţia potenţială de clienţi ai statului roman.

Pentru a asigura liniştea la Dunărea de Jos, Vespasian creează acea *Classis Flavia Moesica*, ale cărei rudimente vor fi putut exista chiar înaintea organizării şi instituţionalizării imperiale.

Toate acestea dovedesc că, în politica europeană a Romei, lumea dacică, nu numai prin forţa ei militară şi capacitatea războinică, dar şi prin amplasarea ei geografică, în strategia generală a Imperiului, prezenta, în contextul cronologic respectiv, o primă importanţă. Germanii nu erau la acea dată efectiv ostili Romei. Marcomanii şi quazii, de obicei în perpetuă ostilitate cu legiunile de frontieră, acceptaseră în vremea Flaviilor suzeranitatea Romei şi bineînţeles îndemnizaţiile acesteia pentru a servi ca populaţii tampon. Iazigii dintre Dunăre şi Tisa rămăseseră şi ei liniştiţi o vreme, roxolanii însă erau în veşnică agitaţie războinică.

Cauzele profunde ale războiului lui Domitian cu dacii nu pot fi înţelese decît dacă urmărim atitudinea acestora încă de la Augustus şi Tiberius, atitudine caracterizată de o reticenţă sporită şi de o permanentă pregătire de ripostă datorită intrării zonei sud-dunărene în stăpînirea Imperiului.

Atacul dacilor în Moesia din 6 î.e.n. este respins de A. Caecina Severus [66], iar *Res gestae* [67] ale lui Augustus menţionează unul şi mai masiv *(exercitus)* în anii 11—12 e.n., căruia i s-au opus guvernatorul Pannoniei Cn. Cornelius Lentulus şi Sextus Aelius Catus, comandant al Moesiei (Ripa Thraciae). În afara acestor atacuri directe, dacii se amestecă în tulburările barbarilor de la graniţele Imperiului, tot pe vremea lui Augustus. Astfel, cu ocazia marii revolte din Germania şi Illyricum, dacii şi sarmaţii invadează Pannonia şi Moesia (9—6 î.e.n.), situaţia devenind atît de gravă încît Augustus declara în Senat că duşmanii sînt la 10 zile de Roma [68] şi, complet derutat, era pe pragul sinuciderii [69].

Măsurile luate de statul roman pentru prevenirea sau diminuarea unor astfel de atacuri sînt comune întregii frontiere europene a Imperiului şi nu numai acestei regiuni. Este vorba de strămutarea populaţiilor în spatele unor hotare naturale, uşor de supravegheat. La data amintită Aelius Catus transferă în sudul Dunării un număr de cca 50 000 de geţi [70], fapt atestat arheologic prin aceea că aşezările getice din Cîmpia munteană (Popeşti, Zimnicea, Piscul Crăsani) îşi întrerup brusc locuirea pe la începutul sec. I e.n. [71].

Însemnătatea tulburărilor dacice din vremea lui Augustus pentru opinia publică romană se reflectă în binecunoscuta formulare horaţiană *numquid de dacis audisti*? [72]

Cîndva între 62—66 e.n., în vremea lui Nero, o nouă transplantare de transdanubieni în Moesia e întreprinsă de guvernatorul acestei provincii, Tiberius Plautius Silvanus Aelianus [73] pentru ca la moartea ultimului reprezentant al dinastiei iulio-claudiene, dacii împreună cu roxolanii să treacă din nou în Moesia după ce, cu un an înainte, în cursul unei alte pătrunderi, măcelăriseră două cohorte. Abia Flavii decid o acţiune de iniţiativă politică şi militară de mai îndelungă perspectivă pentru a se ajunge la o siguranţă în această zonă strategică a graniţelor Imperiului.

Dacă Mitridate VI eliberase oraşele greceşti de presiunile sarmaţilor, nu este mai puţin adevărat că tot el este acela care a contribuit, cum s-a mai văzut, la împingerea acestora spre vest. La începutul domniei lui Augustus iazigii fac incursiuni în Tracia şi în Macedonia (provincie romană). În fluxul continuu spre vest, iagizii sînt împinşi de roxolani, iar aceştia de alani. Cei dintîi sînt stabiliţi pe vremea lui Tiberius (cca 20 e.n.) între Dunăre şi Tisa, teritoriu în care vor rămîne oarecum fixaţi de politica romană. Cei din urmă, adică alanii, îşi intensifică în vremea lui Domiţian presiunea lor asupra roxolanilor care reapar la gurile Dunării mult mai agresivi şi mai numeroşi decît în 69 e.n. Sporirea acestei presiuni se datora rezistenţei pe care regele part Vologeses o opunea alanilor în sud-est, în Transcaucazia, regiune spre care urmau să-şi îndrepte migraţia [74].

Respingerea în 69 a roxolanilor din Moesia dar şi revenirea lor în anul următor, invazie soldată cu uciderea legatului provinciei Fonteius Agrippa, l-au decis pe Vespasian să dea o oarecare atenţie frontierei dunărene, deşi era mai mult preocupat de Germania şi Britannia, reclădind castrul lui Claudius de la Carnuntum şi construind unul nou lîngă Vindobona. Cam la acestea se rezumau măsurile de securitate luate de Roma, la care se adaugă mutarea Legiunii V Alaudae din Germania în Moesia, în primii ani ai domniei lui Domiţian.

Cît de sumare vor fi fost aceste măsuri, ele au avut darul să-i neliniştească pe daci, determinînd aducerea lui Decebal, strateg talentat şi politician abil, în fruntea statului dac, ca succesor al lui Duras (Diurpaneus), într-un moment cînd confruntarea cu Roma devenise inevitabilă. În fapt nu numai aceste măsuri au fost pricina turburărilor dacice mai recente sau mai vechi, de decenii, ci aşa cum spuneam, întreaga strategie romană la Dunărea de Jos, de la Augustus la Domitian şi Traian.

Cine priveşte o hartă a expansiunii romane la Dunăre şi în Balcani nu poate să nu-şi dea seama că, mai tîrziu sau mai devreme, frontierele Romei trebuiau duse peste fluviu.

Chestiunea legăturii terestre cu Orientul asiatic se punea în termeni foarte serioşi cum am mai spus, încă de la sfîrşitul Republicii, vreme în care imperiul mediteranean al Romei era orientat mai mult către est decît spre vest, cum va fi în secolele Principatului.

Valea Savei, accesibilă dacilor dunăreni, deţinea o poziţie cheie nu numai sub raport militar sau de comunicaţie, ci şi comercial. Imediat după dispariţia lui Burebista, pentru cîteva decenii circulaţia monetară scade masiv din pricina închiderii căii de pătrundere a comerţului italic pe valea Savei, blocată

de războiul romanilor cu ilirii [75]. Această cale comercială a fost şi va rămîne una dintre principalele magistrale ale neguţătorilor vestici activi în Dacia atît în epoca preromană, cît şi în cea romană [76].

Necesitatea trecerii frontierei romane dincolo de Dunăre era cea de strategie globală. Desigur acţiunea nu putea fi întreprinsă de la Regensburg pînă la vărsarea fluviului şi executată astfel nici nu şi-ar fi atins scopul, deşi ar fi desfiinţat marele bulevard al mişcărilor barbare pe care-l constituia malul stîng al Dunării.

Crearea unui pinten, de preferinţă protejat de elemente naturale, ar fi întrerupt continuitatea barbară din stînga Dunării, posibilităţile de coordonare şi alianţă ale duşmanilor Imperiului şi în plus ar fi creat zone adiacente uşor controlabile. Astfel cîmpia Dunării de Jos, cuprinsă între Carpaţi şi Moesia, devenea un intrînd ce putea fi uşor supravegheat şi comandat din sudul Dunării, aşa cum s-a şi petrecut.

Teritoriul iazigilor dintre Tisa şi Dunăre, recte dintre viitoarea Dacie romană şi Pannonia, nu mai constituia o problemă strategică în soluţia schiţată. Marcomanii şi quazii din pătratul Boemiei deveneau dintr-o dată izolaţi în eventualele lor acţiuni, uşurînd sarcina legiunilor Romei, aşa cum s-a şi întîmplat în vremea războiului lui Domiţian cu dacii, după cum se va vedea mai jos.

Episodul domiţianic al ostilităţilor cu dacii începe în 85 cînd aceştia pătrund în Moesia, în adîncul teritoriului ei, şi ucid pe legatul provinciei Oppius Sabinus, poate în jurul localităţii Adamclisi [77].

Împăratul împreună cu prefectul praetoriului, Cornelius Fuscus, se deplasează în grabă spre teatrul războiului, în vreme ce Legiunea IV Flavia Firma e adusă din Dalmaţia spre a spori la cinci numărul legiunilor din Moesia. Se pare că acum, înaintea expediţiei lui Fuscus în Dacia, Domiţian procedează la împărţirea provinciei Moesia în două, Superior şi Inferior, cu respectiv trei şi două legiuni fiecare, după părerea unor istorici [78], iar după a altora, în special a monografului [79] domniei ultimului dintre Flavii, împărţirea administrativă şi militară a avut loc în anii 87—88, fiecare nouă provincie fiind apărată de două legiuni.

După ce dacii au fost obligaţi să se retragă din Moesia, în anul 86 e.n., Cornelius Fuscus cu o armată compusă din Legiunea V Alaudae împreună cu unităţi ale altor legiuni din Moesia traversează Dunărea pe un pod de vase spre a pătrunde în interiorul arcului carpatic prin Pasul Vîlcan. Înfrînt şi urmărit de aproape este nimicit împreună cu toată armata. Dezastrul lui Fuscus a fost cea mai mare înfrîngere a Romei de la dispariţia lui Varus şi a legiunilor sale. Numărul morţilor, aflăm de la Orosius [81], nici Tacit nu îndrăznise să-l pomenească în *Istorii*, din patriotism.

Ca urmare a acestor evenimente soldate tragic, Domitian se pregăteşte în 87 pentru o campanie serioasă împotriva dacilor. În 88, în numele său, Tettius Iulianus înaintează de la Viminacium spre Porţile de Fier ale Transilvaniei, cîştigînd la Tapae o victorie certă asupra lui Decebal.

Chiar în această vreme izbucneşte în Germania revolta lui Antonius Saturninus, iar iazigii, marcomanii şi quazii, pînă atunci în bune relaţii cu Imperiul, ameninţă, între ei înţeleşi, Pannonia.

Pacea cu Decebal, în care s-a văzut o umilire a Romei, este doar o chestiune de tactică eficientă în litera şi spiritul ei, căci regele dac îngăduie lui Velleius Rufus să traverseze cu armata teritoriul statului său pentru a face faţă situaţiei fierbinţi din Pannonia. (ILS, 9200).

În acelaşi timp împăratul, lichidînd revolta lui Saturninus, transferă de pe Rin în Pannonia legiunile I Adiutrix la Brigetio şi XXI Rapax la Aquincum. Iată dar că neintervenţia Daciei obţinută printr-o pace negociată, schimba echilibrul de putere în lumea neromană şi uşura Imperiului, prin spargerea frontului potenţial antiroman, stingerea focarelor de război ce izbucneau la frontierele sale.

În termenii păcii, Decebal restituie numeroşii prizonieri de război fiind în schimb recunoscut de împărat ca *rege* al dacilor. Subsidiile plătite de Roma, precum şi ajutorul în tehnicieni aveau darul să izoleze pe adversarii Imperiului de masa etniilor transdanubiene, ataşîndu-i interesului statului roman, în final realizîndu-se strategia globală de care vorbeam mai înainte.

Linguşitorii împăratului vedeau în politica acestuia în Dacia o strălucită victorie. Evident era o simplă linguşire, dar nu era nici o pace ruşinoasă cum ne-o prezintă Tacit, acest mare artist al cuvîntului, conştient de puterea explozivă a lui şi de fixarea, în bronzul posterităţii, a gîndului prin vorbă. Faptul că socrul său Agricola, căzut în dizgraţie, nu fusese numit, după succesele din Britannia, la comanda războiului dacic şi mai ales că el însuşi avusese de suferit în timpul persecuţiei senatorilor şi intelectualilor de la sfîrşitul domniei ultimului dintre Flavi, l-au făcut să fie atît de amar şi subiectiv nu numai în aprecierea politicii lui Domiţian dar şi a aceleia a modelului său declarat, ale cărui acte constituiau lectura lui zilnică, Tiberius [82]. Se pare că tot politica de frontieră a lui Tiberius în Germania, constînd în acordarea de subsidii, l-a inspirat şi pe Domitian în atitudinea lui faţă de daci.

Că Decebal a înţeles în final gestul ca un îndemn la înarmare şi război împotriva Imperiului (şi nu la rezistenţă împotriva altor etnii aşa cum ceruse Roma), e de fapt un corolar al încrederii în forţele sale în urma succeselor armate obţinute cu puţin înainte în Moesia şi Dacia, succese de care Roma se simţise în adevăr lovită.

Raportul Tacit-Domitian, Domitian-Tiberius, Tacit-Tiberius, departe de a-şi fi pierdut interesul pentru istoriografia modernă sau de a fi fost epuizat, în toate consecinţele lui, de monumentala monografie a lui Ronald Syme [83], îşi păstrează încă pasionante zone de investigaţii pentru cercetătorii întîiului veac al Principatului.

*

Odată cu venirea lui Traian la cîrma statului roman, războaiele dacice intră în ultima lor fază.

Reacţia senatorială împotriva politicii tiranice a lui Domitian faţă de înaltul corp al Imperiului a atins, după dispariţia împăratului, chiar şi politica

sa judicioasă în privința frontierelor dunărene și a dacilor în special. Au fost folosite ca argument politic condițiile păcii cu Decebal și subsidiile plătite acestuia pentru a stîrni masele romane și orgoliul lor împotriva tiraniei dispărute și spre acceptarea cît mai largă a decretatei *damnatio memoriae*, ca urmare a atitudinii față de aristocrație a predecesorului lui Nerva.

Spre confirmarea politicii realiste a lui Domițian la Dunărea de Jos par a veni informațiile papirului Hunt în sensul că Muntenia și Moldova de Jos se aflau sub controlul militar al provinciei Moesia Inferior încă dinaintea urcării pe tron a lui Traian, chiar dacă datarea documentului nu se menține pentru anul 99[84].

Dar motivele anexării Daciei erau ele oare numai de domeniul „spălării rușinii" sau se întemeiau, așa cum crede C. Daicoviciu [85]: „pe politica clasei dominante a Imperiului roman de a-și asigura stăpînirea relativ recentă din Peninsula Balcanică" și pe „interesul continuei împrospătări a resurselor Imperiului, devenite tot mai neîndestulătoare"?

Motivul „spălării rușinii" era în fapt doar un pretext de natură propagandistică, cel al asigurării stăpînirii în Balcani, l-am expus nuanțîndu-l și arătînd că el a preocupat Roma încă de la Augustus și că în fapt Domițian este cel care începe să-i dea o rezolvare concretă, politică și militar strategică.

Cît privește îmbogățirea de pe urma victoriei, a prăzii ca resursă pentru finanțele șubrede ale Imperiului, ideea a fost încetățenită de J. Carcopino [86]. Nici Rostovtzeff [87], nici Paribeni [88] nu au văzut în prada dacică un adevărat Pactol, care ar fi curs spre Roma și ar fi vitalizat finanțele Imperiului, în ușoară redresare încă din timpul domniei lui Domitian. În capitolul precedent noi înșine [89] am arătat inconsistența parțială a informației lui Ioannes Lydus, chiar cu corectivul adus de Carcopino.

Dealtfel războaiele lui Traian cu dacii au costat sume imense; drumurile amenajate, podul lui Apollodor, luptele din Dobrogea și marile mișcări de trupe au fost desigur amortizate prin exploatarea de-a lungul anilor a Daciei. Să ne gîndim însă la intenția lui Hadrian de a părăsi noua provincie și la argumentul consilierilor săi de a nu primejdui marea masă de cetățeni romani aflați acolo în plină activitate economică, la avantajul resurselor furnizate în timp pentru recuperarea cheltuielilor nu numai ale războaielor de la Dunăre, dar și ale campaniei foarte costisitoare dusă de Traian împotriva parților, soldată la cîțiva ani cu retragerea completă din teritoriile cucerite, pentru a evalua dacă anexarea Daciei reprezenta *în fapt* o soluție *rapidă și eficientă* pentru finanțele unui stat ca cel roman. Nu cred că optica așa-ziselor incursiuni de pradă ale dacilor la sud de Dunăre trebuie transferată asupra rațiunilor Romei în ceea ce privește însăși cucerirea acelor daci.

Este interesant însă, în sensul celor afirmate în paginile anterioare, să relevăm, în afara mobilurilor politice și strategice generale ale propagandei senatoriale — fapte deja expuse — conjuncturile politicii *personale* a lui Traian care a redeschis ostilitățile cu Decebal. Inițiativa i-a aparținut împăratului. Deja investit cu toate prerogativele puterii înainte de moartea lui Nerva, Traian, de pe frontiera de la Rin, fără a trece prin Roma (asigură Senatul printr-o scrisoare că nu va executa nici un membru al său) se deplasează la

Dunăre unde îşi petrece iarna 98—99. De abia în primăvara anului 99 intră cu modestie în Cetate, pe jos.

Vreme de doi ani el urmează o politică de reconciliere internă, fapt care vădeşte precaritatea moştenirii lăsate de Domitian. Este interesant să amintim, în această ordine de idei, părerea lui E. T. Salmon [90] care vede în campaniile de cucerire ale împăratului, în afară de o congenitală predispoziţie pentru viaţa militară ale cărei înalte virtuţi le încarna şi în afara raţiunilor politico-strategice amintite, oportunitatea pentru statul roman, ajuns destul de puternic, de a-şi lărgi frontierele spre a-şi asigura posesiunile (aceeaşi politică a imperialismului latin încă din secolul III î.e.n.) Amintita năzuinţă era nutrită atît de Claudius, cît şi de Flavi. Istoricul antecitat vede în hotărîrea lui Traian de a cuceri Dacia deopotrivă şi o măsură pentru a-şi întări poziţia internă prin iniţierea unei viguroase politici externe. Că astfel stau lucrurile ne-o dovedeşte şi bogăţia politicii monetare imperiale, de o varietate iconografică şi de o valoare propagandistică comparabilă, în implicaţiile şi semnificaţiile ei, numai cu cea a lui Augustus [91].

Cucerirea militară a Daciei se înscrie geografic pe linia de forţă, pe care am urmărit-o încă din secolul I î.e.n., care reprezenta direcţia de pătrundere comercială şi cea de valoare strategică maximă (prin apropierea ei de Italia şi Roma dar şi prin eventuala barare a comunicaţiei terestre a acesteia cu posesiunile orientale) mai ales în ce priveşte transferul de trupe din Europa în Asia şi invers. Şi din acest punct de vedere se explică relevanţa predominant militară a primelor întemeieri urbane romane în teritoriul nou cucerit, precum şi dependenţa directă a provinciei Dacia de administraţia casei imperiale [92].

*

În concluzie, credem că putem sublinia o dată mai mult faptul că prin războaiele dacice am înţeles nu numai cel al lui Domiţian şi cele două războaie ale lui Traian, ci toate expediţiile triburilor geto-dacice de la Dunărea de Jos contra forţelor militare ale Romei sau influenţelor ei politice în Balcani.

Astfel, acţiunea pandacică a lui Burebista se îndrepta la sud de Dunăre spre zona sud-vestică a Balcanilor, aşa cum mai tîrziu vor fi îndreptate incursiunile dacilor pînă la Decebal inclusiv.

Cucerirea Sciţiei Mici de către romani şi extinderea controlului lor asupra Munteniei estice şi Moldovei de sud, ca şi dincolo de Delta Dunării confirmă în fapt orientarea tradiţională a teritoriilor amintite.

În consecinţă credem că a reieşit clar diferenţa esenţială dintre opoziţia antiromană a lui Burebista şi cea a dacilor de după el, culminînd cu războaiele lui Decebal. Ideea unui Orient roman în care ar fi renăscut economia elenistică, ar fi fost, după noi, deziderатul lui Burebista. O Dacie abandonată propriului ei destin în lumea barbară înconjurătoare, era realitatea dură a lui Decebal. Între aceşti doi poli a evoluat nuanţat cauzalitatea războaielor dacice.

Rezistenţa înverşunată a lui Decebal şi a dacilor a stîrnit admiraţia şi respectul Romei. Situaţia era însă decisă din punctul de vedere roman, restul fiind doar o chestiune de timp. Traian, una dintre cele mai de seamă personalităţi ale istoriei, a înţeles dramatismul profund al contradicţiei dintre nece-

sitatea unui puternic imperiu şi libertatea unui neam destoinic. De aceea Coloana sa de la Roma, spre deosebire de cea a lui Marcus Aurelius, ca şi Trofeul de la Adamclisi nu sînt monumentele triumfale ale înfrîngerii şi umilirii dacilor, ci ale proslăvirii acelei *virtus* întru care învingători şi învinşi s-au regăsit o dată mai mult egali în faţa sacrificiului suprem.

NOTE

[1] Casimir Philippe, *Le Trophée d'Auguste à La Turbie*, Marsilia, 1932; Charles Gilbert Picard. *Les trophées romains*, Paris, 1957, trofeul de la La Turbie a fost executat între iulie, 7 — iunie, 6 î.e.n.

[2] *Istoria României*, Bucureşti, 1960, vol. I, p. 301

[3] Emil Condurachi, *Coloniile greceşti din Pontul Stîng şi lupta lor împotriva cotropirii romane*, în *Buletin Ştiinţific. Academia R.P.R.*, tom. II, nr. 2—4, 1950, p. 67—76. Autorul recunoaşte că deşi o parte a tracilor sud-dunăreni se strînseseră în jurul lui Mitridate VI Eupator, o altă parte, din jurul Balcanilor, participa la campaniile de pacificare ale lui Sylla.

[4] IPE, I^2 352 = $Syll^3$, 709.

[5] A. P. Manţzevich, *Mastiughinskie kurganî po materialam iz sobrania Gosudarstvenovo Ermitaja*, în *Arheologhiceskii sbornik*, 15, Leningrad, 1973, p. 12—46., publicînd descoperirile mai vechi şi mai noi din zonă, efectuate între 1905 şi 1960, printre care un vas plastic de tipul celui din tezaurul de la Peretu. Despre graniţa între sciţi şi geţi, a se vedea mai în urmă A. I. Meliukova, *K voprosu o graniţe mejdu skifami i getami* în vol. *Drevnie frakîiţî v severnom Pricernomorie*, Moscova, 1969, iar despre elementele tracice de cultură materială în gorodiştele din zona Niprului, I. Viazmitina, *Frakiiskie elementî v Kulture naselenia gorodis Nijnovo Dnepru*, *ibidem* (printre care şi ceşti dacice, p. 124 şi fig. 5, p. 129). Volumul antecitat este în întregime important pentru prezenţa tracică în nordul Pontului.

[6] Emilienne Demougeot, *La formation de l'Europe et les invasions barbares, des origines germaniques à l'avènement de Diocletien*, Paris, 1969, p. 154.

[7] O. Neverov, *Mitridat i Alexandr k iconografii Mitridata VI*, în *Sovietskaia arheologhia*, 1971, nr. 2, p. 86 şi urm. şi *idem*, *K iconografii Mitridata Evpatora*, în Trudî *Gosudarstvenovo Ermitaja*, XIII, Leningrad, 1972, p. 111—118.

[8] F. B. Marsh, *A History of the Roman World 146 to 30 BC*, ed. a III-a 1963, p. 109—157; Em. Condurachi, *op. cit.*; D. M. Pippidi, *D.I.D.*, I, 1965, p. 266 şi urm.

[9] Th. Reinach, *Mithridate Eupator, roi du Pont*, Paris, 1895; F. V. Gajdukevitsch, *Das bosporanische Reich*, Berlin, 1971; Dennis Glen, *Mithridates Eupator and Roma*, în *Athenaeum*, vol 55, fasc. 3—4, 1977, p. 380—405.

[10] B. Pick, *Die antiken Münzen*, I, 1, Berlin, 1898, p. 92. Pentru o sumară privire în contextul circumstanţiat al cetăţilor dobrogene vezi şi Al. Suceveanu, *Două note privind istoria Moesiei în sec. I. î.e.n.*, în *Pontica*, 2, 1969, p. 271, notele 13 şi 14.

[11] Spre deosebire de sec. IV î.e.n. cînd manevrele politice puteau, în condiţiile autonomiei cetăţilor, îmbunătăţi situaţia economică, în sec. III şi mai ales în sec. II, limitele tot mai înguste ale manevrelor politice nu mai pot ameliora condiţiile economice ale oraşelor şi deci legăturile lor cu „barbaricum". În acest sens vezi *Hellenische Poleis*, herausgegeben von E. Ch. Welskopf, Akademie Verlag, Berlin, 1973, vol. II, *Hellenisierung, Hellenen und Barbaren*. Din păcate pentru o perspectivă mai largă a situaţiei şi relaţiilor economice ale triburilor tracice şi deci pentru iradierea elenismului la sud şi la nord de Balcani, numeroasele tezaure monetare, cu emisiuni ale unor dinaşti din zonă, rămîn încă nepublicate şi necunoscute chiar cercetătorilor bulgari (Ivan Venedikov), în depozitele bogatului Cabinet numismatic de la Sofia.

[12] I. I. Russu, *Zoltes şi Rhemaxos, tracii, sciţii şi Istria în sec. III—II î.e.n.*, în *Apulum* VI, 1967, p. 123—144.

[13] N. Gostar, *Sur la résidence du roi dace Burebista*, în *Analele ştiinţifice ale Universităţii Al. I. Cuza din Iaşi*, serie nouă, secţiunea III istorie, tom. XVI, fasc. 1, 1970, p. 57—66.

14 Radu Vulpe *Getul Burebista, conducător al întregului neam geto-dac*, în *Studii şi comunicări*, Piteşti, 1968, p. 33—54.

15 H. Daicoviciu, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, Cluj, 1972, capitolul *Închegarea statului dac sub Burebista*, p. 30—54.

16 Pompeius Trogus = Iustinus, *Prolegomena*, 32-*incrementa dacorum per Ruboboste n (Burebista?) regem* şi Strabon, *Geografia*, VII, 3, 11, care vorbeşte de ridicarea de către Burebista a neamului getic (unde şi dacic) „prin exerciţii, abţinere de la vin şi ascultare faţă de porunci". În acelaşi pasaj Strabon precizează că Burebista devine rege „pandacic" cînd acest neam „era istovit de războaie dese", hărţuieli tribale din aceeaşi zonă şi poate şi cu triburile de peste Dunăre.

17 G. Mihailov, *I.G.B.*[1]., I, p. 56, nr. 31.

18 Strabon, *Geografia*, VII, 3, 11: „Ba încă a ajuns (Burebista) să fie temut şi de romani. Căci trecînd plin de îndrăzneală Dunărea şi jefuind Tracia pînă în Macedonia şi Illiria a pustiit pe celţii care erau amestecaţi cu tracii şi illirii şi a nimicit pe de-a întregul pe boii aflaţi sub conducerea lui Critasiros şi pe taurisci". Ordinea acţiunilor lui Burebista la Strabon nu este absolut cronologică şi M. Macrea a demonstrat că regele dac a atacat mai întîi spre vest pe vecinii boii şi numai apoi, poate prin 55, şi-a desfăşurat atacurile în alte direcţii, cf. *Burebista şi celţii la Dunărea de Mijloc*, în *S.C.I.V.*, VII, 1—2, 1956, p. 119—136.

19 Precum pe bună dreptate socoteşte H. Daicoviciu, *op. cit.*, p. 37.

20 Cassius Dio, LI, 26.

21 H. Daicoviciu, *Burebista şi Dobrogea*, în *Pontica*, 4, 1971, p. 89—96 = *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, Cluj, 1972, p. 35—38.

22 Al. Suceveanu, *A propos d'Argedava à la lumière d'une inscription inédite*, în *Revue roumaine d'histoire*, XIV, 1, 1975.

23 Aurelian Petre, *Cucerirea oraşelor pontice de către Burebista*, în *Pontice*, 4, 1971, p. 97—104.

24 XXXVI, 4.

25 *Războaiele civile*, II, 51.

26 *Istoria romană*, LI, 24, 6.

27 *Orationes*, XXXVI, 4: „Oraşul boristeniţilor nu mai are o mărime potrivită cu vechea sa glorie din pricina *deselor cuceriri şi a războaielor*. Deoarece este aşezat de atîta vreme în mijlocul barbarilor, şi chiar în mijlocul celor mai războinici, oraşul este mereu hărţuit de războaie şi a fost *adeseori cucerit de duşmani. Ultima şi cea mai îndelungată cucerire* (se spune că a avut loc) nu mai departe de *acum o sută şi cincizeci de ani. Geţii* au luat atît oraşul Boristene, cît şi alte cetăţi aşezate pe ţărmurile Pontului Stîng pînă la Apollonia. 5. Din această cauză situaţia grecilor care locuiesc pe aici este foarte nefericită. Nu s-a mai înfiinţat nici o colonie sau aceasta a avut loc într-o măsură foarte redusă, *majoritatea barbarilor* unindu-se între ei pentru a se revărsa asupra acestor cetăţi."

28 *Getica*, p. 78.

29 *Ibidem*, p. 69, geto-dacii munteni şi moldoveni împrumutînd, dacă mai era nevoie, spiritul războinic al populaţiilor bastarne. M. Babeş consideră pe baza unor descoperiri arheologice printre care fibula pomeraniană de la Ghelăieşti, care atestă mişcările bastarnice spre ţinuturile noastre, că data finală a prezenţei acestei populaţii trebuie pusă în legătură cu faptele lui Burebista, cu revirimentul şi expansiunea geto-dacilor din vremea sa, cf. Mircea Babeş, *Der früheste latenzeitliche germanische Fund aus der Moldau*, în *Dacia* NS, XIII, 1969, p. 283—290 şi mai în urmă, idem, *Dacii şi bastarnii*, în *Memoria antiquitatis*, II, 1970, p. 215—236.

30 *Orationes*, XII, 20: „. . .veneam doritor de a vedea oameni luptînd *unii pentru stăpînire şi putere* (recte romanii, n.n.), iar alţii *pentru libertate şi patrie* (dacii, n.n.). Pe urmă nu primejdia m-a făcut să şovăi — nimeni să nu creadă aceasta ! — ci mi-am amintit de o veche dorinţă şi m-am întors iar la noi, socotind mereu că cele zeieşti sînt mai presus şi mai de folos decît cele omeneşti oricît de însemnate ar fi acestea". Petre Aurelian, *Geţii şi dacii în Scythia Minor, documentaţi în izvoarele scrise de la Sofocle la Solinus*, în *Pontica*, 7, 1974, p. 9—26, încearcă să arate că de fapt Dion nu călătorise în Transilvania, la Decebal, ci în Moesia unde asistă la izbucnirea unei răscoale a armatei romane la vestea uciderii lui Domitian (p. 12). Autorul se bazează pe o informaţie a lui Filostrat din ale sale *Vieţi ale sofiştilor*, I, 7, 1—4, în care descrie călătoria filozofului în Geţia, felul cum îşi petrecea acolo viaţa: „el planta, săpa, scotea apă pentru bazine şi grădini şi făcea multe treburi de acest fel ca să-şi cîştige

hrana". Cîtă încredere putem acorda aserţiunilor lui Filostrat ne-o demonstrează clişeul antecitat, reperabil şi la Diogenes Laertios atunci cînd relatează viaţa cinicului Diogene din Sinope sosit la Atena din oraşul său de baştină microasiatic. Sursa comună anecdotică a celor doi biografi precum şi în general eclectismul operei lui Filostrat ne face să ne îndoim de rigoarea cercetărilor şi precizărilor sale. Petre Aurelian încearcă în articolul citat să clarifice topografic şi cronologic etnicoanele de get şi dac menţionate în izvoarele greceşti şi latineşti. Departe însă de a atinge scopul propus, rezultatul înşiruirii surselor este, după părerea noastră, net contrariu bunelor intenţii ale autorului.

31 H. Daicoviciu, *op. cit.*, p. 71.

32 V. V. Latîşev, *I.O.S.P.E.*, I, I, 17; Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, p. 464; Em. Condurachi, *Burebista şi oraşele pontice*, în *S.C.I.V.*, IV, 3–4, 1963, p. 515–522 etc.

33 *Syll*³, 708.

34 *Syll*³, 731.

35 *A.E.M.*, VI, 55, dar şi M. Gramatopol, *Un port comercial la Callatis*, în *Revista muzeelor*, nr. 4, 1966, p. 333–336.

36 *Syll*³., 730=*I.G.B.*, I, 46.

37 G. Mihailov, *I.G.B.*, I, 323.

38 *D.I.D.*, p. 283, nota 73; în general pentru aprecierile lui D. M. Pippidi asupra epigrafelor citate, ibidem, p. 281–288.

39 C. Daicoviciu, *Politica externă a „regilor daci"*, în *Revista română de studii internaţionale*, nr. 1–2, 1967, p. 148–149, opinie *consemnată non sine causa* de H. Daicoviciu, *op. cit.*, p. 71, nota 75.

40 D. M. Pippidi, *„A doua întemeiere" a Histriei, în lumina unui document inedit*, în *Studii clasice*, IX, 1967, p. 153–166.

41 Luarea de cuvînt la comunicarea antecitată, în procesul verbal al şedinţei, din *Studii clasice*, X, 1968, p. 375.

42 A. Suceveanu, *Două note privind istoria Moesiei în sec. I î.e.n.*, în *Pontice*, 2, 1969, p. 269–284.

43 Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor, istoria unei idei*, Bucureşti, 1972.

44 Ne referim în primul rînd, dar nu numai în acesta, la cartea lui I. H. Crişan, *Burebista şi epoca sa* ed. a II-a Buc., 1977.

45 C. Daicoviciu în primul rînd, în *S.C.I.V.*, I, 1, 1950, p. 147, vorbind de o orînduire sclavagistă în fază incipientă pe timpul lui Burebista, ca esenţă a statului acestuia; idem, în *Din istoria Transilvaniei*, vol. I, ed. III-a, Bucureşti, 1963, p. 36; contra M. Macrea, *Procesul separării oraşului de sat la daci*, în *Studii şi referate privind istoria României*, I, Bucureşti, 1954, p. 119–146. Pentru dezvoltarea părerii lui C. Daicoviciu, vezi H. Daicoviciu, *Dacia de la Burebista...*, p. 76–91. Acesta din urmă, după expunerea tuturor părerilor anterioare, remarcă: „desăvîrşind caracterizarea formaţiunii politice conduse de Burebista, vom sublinia că nu este cazul să se exagereze centralizarea acestui stat. Burebista reprezenta desigur tendinţe centralizatoare, dar... el nu avea posibilitatea să centralizeze administrativ vastul teritoriu pe care-l înglobase(?)". Asupra tuturor problemelor cărţii lui H. Daicoviciu, vezi recenzia lui Mircea Babeş, *Puncte de vedere relative la o istorie a Daciei preromane*, în *S.C.I.V.A.*, vol. 25, 2, 1974, p. 217–244.

46 T. D. Zlatkovskaia, în *V.D.I.*, 2, 1955, p. 73–97 şi D. M. Pippidi, *Contribuţii la istoria veche a României*², Bucureşti 1967, p. 519 şi urm. şi îndoindu-se de caracterul sclavagist chiar H. Daicoviciu, *op. cit.*, p. 83.

47 Pentru bibliografia teoretică a problemei şi eventuala ei aplicativitate, cf. Mircea Babeş, *op. cit.*, p. 239, notele 80–82, la H. Daicoviciu, *op. cit.*, p. 82 şi în fine la I. H. Crişan, în favoarea căreia optează din toată inima, *op. cit.*, p. 202–204, ed. I-a.

48 M. Gramatopol, *Questions de numismatique géto-dace*, în *Numisma*, XII, Madrid, 1962, p. 50–51=*Apulum*, IX, 1971, p. 241–242.

49 *Op. cit.*, preluînd ideea lui V. Pârvan şi ilustrînd-o cu citatul respectiv din *Getica*, p. 81

50 Iudita Winkler, *Schatzfunde römischer Silbermünzen in Dakien bis zum Beginn der Dakerkriege*, în *J.N.G.*, 17, 1967, p. 133, listă completată de H. Daicoviciu, *Pontica*, 4, 1971 p. 89–96 = *Dacia de la Burebista...*, p. 61–65.

[51] Virgil Bîrliba, *Legăturile dintre lumea romană şi populaţiile „barbare" de la est şi nord de Carpaţii Răsăriteni în prima jumătate a mileniului I e.n. reflectate în primul rînd prin descoperirile monetare*, rezumatul tezei de doctorat, Bucureşti, 1975, p. 13—15, arată, comentînd situaţia tezaurelor la care ne referim şi nu numai a lor, pe tot cuprinsul Daciei: „numismatic starea de lucruri este numai aparent inexplicabilă: în sec. I e.n. sînt îngropate 16 tezaure în comparaţie cu 72 tezaure ascunse în sec. I î.e.n. (este vorba de întreaga Dacie). Deci pe de o parte se susţine că sec. I e.n. e o epocă de frămîntări şi nelinişti care ar trebui să ducă la numeroase îngropări de tezaure, iar pe de altă parte numărul mic de depozite monetare ascunse în acest timp este explicat prin încetinirea progresului economic şi slăbirea relaţiilor comerciale daco-romane care au dus la încetinirea penetraţiei monedei romane în Dacia ! De asemenea, în mod paradoxal, unul din cele mai însemnate evenimente ale istoriei antice a României — cucerirea romană — nu este reflectat corespunzător prin ascunderile de tezaure (7 descoperiri), situaţie asemănătoare constatată şi în aşezările dacice. Nu credem că atunci cînd Burebista trece la unificarea triburilor dace s-au îngropat 42 tezaure în afara arcului carpatic, iar atunci cînd Dacia a fost cucerită de romani, numai 7 !".

[52] Vezi pentru moneda de argint histriană emisă pînă la începutul sec. III î.e.n. şi rulată încă multe decenii după aceea în special în Moldova la B. Mitrea, *Sur les monnaies des cités pontiques découvertes sur le territoire des populations locales*, în *Studii clasice*, III, 1961, p. 83—88; idem în *Studii clasice*, VII, 1965, p. 147 şi urm. Pentru comerţul cu produse transportate în amfore, cf. D. Tudor, *Amforele stampilate în Moldova, Muntenia şi Oltenia*, în *Arheologia Moldovei*, V, 1967 p. 37—79. Cît priveşte orientarea masivă a cetăţilor nord pontice, inclusiv a Tyras-ului şi *Histriei*, preponderent către nord şi nu către vest, I. B. Brashinsky a studiat toate dovezile acestor legături economice, ilustrate cu hărţile descoperirilor într-o lucrare aflată încă în manuscris dar pe care însă am consultat-o sumar prin bunăvoinţa autorului. Orientativ pentru bibliografie a se vedea I. B. Brashinsky, *The progress of greek ceramic epigraphy in the USSR*, în *Eirene*, XI, Praga, 1973, p. 111—144.

[53] Tiberiu Bader, *Tezaurul monetar de imitaţii de tetradrahne descoperit la Turulung, judeţul Satu Mare*, în *S.C.N.* VI, 1975, p. 173—174, C. Preda, *Monedele geto-dacilor*, Bucureşti 1973; la p. 123 dă harta de răspîndire a acestui tip, afirmînd (p. 130—131 şi 419) că el ar aparţine triburilor celtice.

[54] *Op. cit.*, p. 426—430.

[55] P. 99—101.

[56] *Organicità e astrazione*, Milano, 1956.

[57] J. B. Colbert de Beaulieu, *Traité de numismatique celtique I. Méthodologie des ensembles*, Paris, 1973.

[58] Al. Suceveanu, *În legătură cu data de anexare a Dobrogei de către romani*, în *Pontica*, 4, 1971, p. 105—122.

[59] Cum se întîmplă cu lucrarea antecitată a lui C. Preda.

[60] C. Preda, *Contribuţii la problema provenienţei argintului din tezaurele dacice în lumina descoperirii monetare de la Stăncuţa*, în *S.C.I.V.*, VIII, 1—4, 1957, p. 113—122; idem, *S.C.N.* II, 1958, p. 239—249 = *Monedele geto-dacilor*, p. 369. Dio Cassius, LXVIII, 14.

[61] M. Gramatopol, *op. cit.*, p. 55—56, confirmînd şi pe baza descoperirii mai înainte amintite părerea lui Pârvan *(Getica*, p. 560), şi B. Mitrea (mai multe comunicări inedite). C. Preda, respingînd-o *de plano* o acceptă parţial totuşi pentru ca finalmente să o respingă definitiv *(op. cit.*, p. 370).

[62] I. Glodariu, *Relaţiile comerciale ale Daciei cu lumea elenistică şi romană*, Cluj, 1974, *Catalogul descoperirilor*, Macedonia Prima, 158 î.e.n., imitaţii Macedonia Prima, emisiuni Tasos, imitaţii Tasos (p. 259—268).

[63] Radu Popa şi Elena Kovács, *În legătură cu extragerea metalelor preţioase în sec. XVI*, în *S.C.I.V.*, vol. 16, nr. 1, 1965, p. 113—127.

[64] J. Trynkowski, *La chute de Burebista*, în vol. *In memoriam Constantini Daicoviciu*, Cluj, 1974, p. 381—386, cu toată bibliografia anterioară cf. şi Iordanes, *Getica*, 68—73.

[65] Vlad Zirra, *Un cimitir celtic din nord-vestul României*, Baia Mare, 1967.

[66] Dio Cassius, LV, 30

[67] Cap. 30 precum şi stadiul problemei în *Istoria României*, I, p. 289.

[68] Velleius Paterculus, II, III.

[69] Plinius, *Nat. Hist.*, VII, 149.

[70] Strabon, VII, 3, 10.

[71] *Istoria României*, I, p. 290.

[72] *Satire*, II, 6, 53.

[73] CIL, XIV, 3608; ILS, 986.

[74] Emilienne Demougeot, *op. cit.*, p. 154 şi urm. Gh. Bichir, *Les sarmates au Bas Danube*, în *Dacia* N. S. XXI, 1977, p. 167–197.

[75] *Istoria României*, I, p. 290.

[76] B. Mitrea, *Penetrezione commerciale e circolazione monetaria nella Dacia prima della conquista*, în *Ephemeris dacoromana*, X, 1945, cap. X şi XI, p. 79–124. I. Glodariu, *op. cit.*, p. 112–114 precum şi catalogul şi hărţile descoperirilor de orice fel.

[77] Pentru altarul comemorativ de lîngă Tropaeum Traiani dedicat poate memoriei lui Oppius Sabinus şi mai puţin probabil celei a lui Cornelius Fuscus, cf. Emilia Doruţiu, *Some observations on the military funeral altar of Adamclisi*, în *Dacia*, NS, V, 1961, p. 345–363, contra R. Vulpe, *D.I.D.* II, Bucureşti 1968, p. 90.

[78] E. T. Salmon, *A History of Roman World, 30 BC to AD 138*, ed. VI-a Londra, 1972, p. 248. Granița celor două noi provincii pe rîul Ciabrus (Tibriţa), la est de Ratiaria. Moesia Superior are trei legiuni: II Adiutrix la Singidunum, VII Claudia la Viminacium şi IV Flavia Firma la Ratiaria, iar Moesia Inferior, două: V Macedonica la Oescus şi I Italica la Novae. Pentru data împărţirii provinciei, cf. *Istoria României*, I, p. 298.

[79] Stéphane Gsell, *Essai sur le règne de l'empereur Domitien*, Paris, 1894, cap. VII, partea III-a, p. 202–232. Moesia Superior e dotată după părerea acestuia cu legiunile IV Flavia şi VII Gemina.

[80] Iordanes, *Getica*, 77.

[81] Paulus Orosius, *Historiarum adversum paganos libri VII.*, VII, 10,4: „nam quanta fuerint Diurpanei, Dacorum regis, cum Fusco duce proelia, quantumque romanorum clades longo textu evolverem nisi Cornelius Tacitus qui hanc historiam diligentissime contextuit, de reticendo interfectorum numero et Sallustium Crispum et alios auctores quam plurimos senxisse, et se ipsum potissimum elegisse, dixisset. „*In Fontes historiae Daco-Ramaniae*, II, Buc., 1970, p. 194–195, Vl. Iliescu întrerupe citarea la *contextuit* prin puncte de suspensie pînă la 10,5.

[82] D. M. Pippidi, *Autour de Tibère*, Bucureşti, 1942. Pentru consideraţii asupra războiului lui Domitian şi a păcii acestuia, a se vedea paginile pline de realism şi raţionament complex ale lui Radu Vulpe, *D.I.D.*, II, p. 69–76.

[83] Vezi în acest sens nu numai orientativa carte *Tacit*, Bucureşti., 1974 a lui Eugen Cizek, ci şi analiza lui Francesco Arnaldi, *Tacito*, Napoli, 1973.

[84] Discuţia asupra chestiunii la Radu Vulpe, *La Valachie et la Basse Moldavie sous les romains*, în *Dacia* NS, V, 1961, p. 366–393; idem, *D.I.D.*, II, p. 78–79.

[85] *Istoria României*, I, p. 300–301.

[86] *Les richesses des Daces et le redressement de l'empire romain sous Trajan*, *Dacia*, I, 1924, p. 28–34.

[87] *The Social and Economic History of the Roman Empire*, ed. a II-a P. M. Frazer, Oxford 1971, capitolul V, *Flavians and Antonines, Commerce and Industry*.

[88] *Optimus Princeps*, Messina, 1927, vol. II, cap. XVII, *L'amministrazione dell'impero* p. 150 şi urm.

[89] P. 119.

[90] E. T. Salmon, *op. cit.*, p. 274–275. Pentru campaniile lui Traian şi raţiunile acestora, a se vedea şi R. P. Longden, *The wars of Trajan*, în *Cambridge Ancient History*, Cambridge, 1936, vol. XI, p. 232 şi urm.

[91] Paul L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts* vol. I, Stuttgart, 1931; M. Gramatopol, *Tendinţe în portretistica monetară romană imperială*, în *S.C.I.A.* 16, nr. 2, 1969, p. 183–189.

[92] Pentru caracterul colonizării militare în Dacia a se vedea Francesco Grelle, *L'autonomia citadina fra Traiano e Adriano*, Napoli, 1972, din care reiese că Traian nu avea o concepţie fixă de colonizare, ci soluţii adaptabile la condiţiile locale şi *politice ale* actului colonizării. Pentru valoarea strategică a platoului transilvan ca fortăreaţă naturală de control al bulevardului Dunării, cf. M. Macrea, *Viaţa în Dacia romană:* Bucureşti, 1969, p. 176, şi N. Gudea, *The defensive system of Roman Dacia*, în *Britannia*, vol. X, 1979, p. 63–87.

ATELIERE DE STICLĂRIE DOBROGENE ŞI RELAŢIILE LOR CU ORIENTUL ROMAN

Tehnica elenistică ale cărei realizări intrate din istorie în legendă vizau colosalul ca ideal propriu al vremurilor unor adînci prefaceri şi vaste expansiuni, se baza în esenţă pe tehnologia tradiţională a lumii mediteraneene astfel că despre foarte puţine invenţii în domeniul acesteia are a-şi spune astăzi cuvîntul cercetătorul culturii materiale a ultimelor trei veacuri dinaintea erei noastre.

Descoperirea pe coasta feniciană a Siriei la sfîrşitul sec. I. î.e.n. a procedeului suflării sticlei mai întîi în forme, apoi în mod liber, este incontestabil cea mai mare dobîndire a tehnologiei unei civilizaţii ajunsă la punctul de închidere al ciclului ei istoric.

Cum e şi firesc, ecoul acestei descoperiri îl găsim, cu obişnuita tentă anecdotică, în opera lui Plinius cel Bătrîn care de această dată vorbeşte de „inventator'' fără însă a-l numi: „se spune că în vremea lui Tiberius s-a obţinut o sticlă flexibilă dar atelierul inventatorului a fost distrus căci ar fi survenit o scădere a preţului cuprului, argintului şi aurului'' [1].

Cert este că nici o piesă de sticlă suflată n-a fost găsită în mormintele preromane din Grecia sau în mormintele elenistice din Cipru (cel mai apropiat teritoriu de zona în care s-a suflat pentru prima oară sticla), unde obiectele de sticlă suflată tind să înlocuiască ceramica numai în epocă romană.

Este deci firesc ca foarte rarele exemplare de vase de sticlă din primele decenii ale utilizării noii tehnologii a suflării să se bucure de o atenţie deosebită. Printre numele de sticlari sirieni ca Ariston, Eirenaios, Meges, Nikon, Tryfon, Iason etc. [2], cunoscute prin semnături, de cel al lui Ennion se leagă cîteva cupe, amforete şi căni. Acest *vitrarius* (sticlar) sirian despre care se afirmă (şi vom vedea că nu cu temei) că pe vremea lui Claudius s-ar fi mutat în Italia de nord, îşi răspîndeşte produsele atelierului său, din Crimeea pînă în Occidentul european [3].

Prezenţa vaselor de sticlă de fabricaţie orientală, egipteană sau siriană, dar mai ales siriană, se face simţită în Dobrogea, cît şi la Dunărea de Jos. La nordul Dunării şi la nord de Carpaţi, în răstimpul sec. I î.e.n. — I e.n., fragmente şi vase de sticlă au fost descoperite în 17 aşezări [4] şi numărul lor e în continuă creştere. Printre produsele orientale sînt de amintit scarabeul din pastă sticloasă cu hieroglifă descoperit la Poiana, amuleta cu zeul Men de la Popeşti, piese de provenienţă alexandrină, dar şi bolul de la Zimnicea

precum şi o butelie de la Popeşti, ieşite, foarte probabil, din ateliere siriene [5]. Se poate constata că şi în privinţa importului materialului vitros, regiunile nord-dunărene sînt în primele rînduri ale iradierii comerciale şi artizanale a bazinului mediteranean răsăritean şi în acelaşi timp sincronice cu preferinţele pentru aplicaţiile descoperirilor tehnologice de recentă dată ale acestuia.

În Dobrogea însă, ca şi pe întreaga coastă de nord şi de vest a Pontului Euxin, importurile timpurii de sticlărie orientală au avut drept urmare deschiderea unor ateliere proprii în cetăţile respective pentru a satisface nevoile de consum care se vădiseră deosebit de mari. Vasele din sticlă suflată liber, mai ales unguentariile, se realizau foarte uşor, iar preţul lor va fi fost destul de scăzut. Le găsim în număr considerabil în inventarele funerare [6], tipologia lor fiind universală.

În Dobrogea au fost atestate, cel puţin pînă acum, ateliere de sticlărie la Tomis. În regiunea din jurul vechii clădiri a Poştei dar şi lîngă palatul episcopal, sediul anterior al Muzeului de istorie naţională şi arheologie, au apărut bulgări de material vitrificat, de mase sticloase verzui precum şi, în al doilea loc, o parte a unui cuptor [7]. Obiectivele nu au putut fi cercetate integral deoarece li se suprapuneau clădiri moderne. Cele două cuptoare descoperite la Tomis, poate printre mai multele ce vor fi existat, reconfirmă caracterul puternic meşteşugăresc al acestei aşezări [8] care susţinea cu produsele ei, la sfîrşitul epocii elenistice şi în primele veacuri ale stăpînirii Romei, pieţele oraşelor învecinate. La Odessos (Varna) s-a descoperit, de asemenea, un atelier de suflare a sticlei [9], altele similare au ieşit la iveală în sudul Uniunii Sovietice, la Panticapaeum şi Kepoi [10].

Relaţiile comerciale ale Dobrogei antice cu Orientul roman în ceea ce priveşte negoţul cu vase de sticlă sînt parte integrantă a legăturilor pe care şi alte cetăţi le aveau cu atelierele producătoare siriene sau egiptene. N. Kunina şi N. Sorokina au arătat că printre unguentariile descoperite pe teritoriul Bosporului, de factură egipteană sînt cele clasate de autoare în tipul I, grupa 1, iar cele importate din Siria au fost subsumate tipului II, grupa 1 [11]. Această determinare este deosebit de preţioasă pentru noi căci atari forme le reperăm şi printre piesele similare scoase la iveală din mormintele tomitane sau dobrogene în general, datate, ca şi materialul bosporan, în sec. I—III e.n. [12].

În afara vaselor de sticlă simple, importate din Siria la Panticapaeum, Kepoi, Olbia [13] şi Tomis, în aceste oraşe sau în împrejurimile lor au fost descoperite şi vase suflate în forme cu decoraţie vegetală, geometrică sau vase plastice antropomorfe. De pildă la nord de Callatis, la Neptun, a fost găsit, în 1966, într-un mormînt, un vas de mici dimensiuni reprezentînd un cap de femeie cu trăsături orientale, piesă databilă în sec. I e.n. [14]. De la Tomis, tot dintr-un mormînt cu context arheologic din sec. II e.n., provine un alt vas plastic fragmentar în forma unui cap de femeie. Baza vasului e decorată cu chipul Meduzei. Sticla albă lăptoasă, precum şi aspectul general par a trimite către productivele ateliere siriene.

Vasele de sticlă cu decoraţie obţinută prin suflarea în forme, unele dintre ele de înaltă realizare artistică şi purtînd semnăturile unor maeştri

sirieni din sec. I î.e.n. — I e.n., au fost scoase la iveală şi în nordul Pontului Euxin în necropola de la Panticapaeum [15].

Este vorba în speţă de produsele lui Ennion, fie că au fost ele semnate ca binecunoscuta amforetă de la Ermitaj, printre altele, fie că nu purtau semnături dar aparţineau după toate aparenţele atelierului aceluiaşi meşter sau urmaşilor săi imediaţi. Trebuie subliniat faptul că N. Kunina crede că poate deosebi două faze în producţia timpurie a atelierelor siriene şi anume: în prima jumătate a sec. I e.n., sînt lucrate piesele deosebite din punct de vedere al realizării tehnice şi al decoraţiei. În a doua jumătate a secolului, cînd primează ca număr piesele de dimensiuni mici, în special flacoane pentru parfumuri, tiparele îşi pierd acurateţea, iar decoraţia se schematizează. Situaţia se schimbă însă în sec. II e.n., cînd reapar vasele de dimensiuni mari împodobite cu figuri şi foarte bine executate tehnic. Kunina înclină să vadă în mai multe flacoane mici de parfumuri, provenind de la Panticapaeum şi datate în a doua jumătate a sec. I e.n., imitaţii locale după produsele siriene.

Cert este că negoţul cu vase de sticlă siriene în vestul şi nordul Pontului, încă din prima jumătate a sec. I e.n., este foarte activ aşa cum rezultă din marele număr de piese descoperite. Ne grăbim să adăugăm acestora o alta, aflată în Colecţia Severeanu a Muzeului de istorie a municipiului Bucureşti *(39/a, b)*. Locul de găsire al acestei piese nu este precizat. Se ştie însă că dr. Severeanu şi-a format valoroasa colecţie de sticlărie antică, pe care o vom publica curînd în întregime, din descoperirile arheologice întîmplătoare de pe litoralul dobrogean din cursul primelor patru decenii ale secolului nostru. Faptul este cunoscut atît de noi care am cercetat puţinele scripte ale colecţionarului cît şi de contemporanii săi care ne-au reconfirmat, nouă şi altora [16], această informaţie. Să considerăm deci pînă la proba contrarie că flaconul din Colecţia Severeanu a fost descoperit undeva pe litoralul dobrogean.

Cu mai bine de două decenii în urmă Harden [17] atribuia sidonianului Ennion a cărui activitate de vîrf s-ar situa în prima jumătate a secolului I e.n. şi o serie de flacoane nesemnate, în număr de 9 [18], dintre care patru descoperite în Siria par a proveni din acelaşi tipar. Acestora li se alătură flaconul de sticlă verde descoperit în Cipru şi aflat la muzeul din Nicosia [19], două flacoane identice la Muzeul Haaretz din Tel-Aviv [20] *(40/b)*, unul la Kunsthistorisches Museum din Viena [21] şi altul într-o colecţie particulară din Anglia [22]. Al cincisprezecelea exemplar din seria enumerată se află în Colecţia Severeanu şi este cel mai vechi recipient de sticlă suflată în formă din ţară.

Decoraţia flacoanelor de sticlă este identică, cu mici diferenţe de detaliu în registrul central, iar profilul lor este invariabil, cu excepţia torţilor care au fost modelate şi aplicate manual în diferite poziţii faţă de registrul central, după îndepărtarea formei în care au fost suflate recipientele. Calota superioară a flacoanelor, tronconică şi uşor bombată, este decorată în *langues de chat* aidoma părţii inferioare, cuprinzînd între cele două margini profilate un vrej de viţă stilizat care iradiază dintr-un punct central. Motivul se repetă o singură dată de cealaltă parte a flaconului. Baza este plată, marcată de trei cercuri

concentrice dispuse în jurul unui grăunte de sticlă, caracteristică se pare comună tuturor celor 15 flacoane cunoscute ale seriei.

Pe baza descoperirii celor două complexe funerare de la Yahmour, în Siria, descoperire cu prilejul publicării căreia Harden a studiat întregul grup de flacoane pe atunci cunoscute, atribuindu-l atelierului lui Ennion, se poate și astăzi susține cu tărie originea sidoniano-siriană a acestui tip de recipiente.

În lumina cunoștințelor actuale asupra materialului, două sînt problemele ce se impun atenției noastre. Dacă seria de flacoane în chestiune mai poate fi atribuită lui Ennion și dacă ele sînt fabricate exclusiv în Siria sau produse concomitent și de eventuale oficine occidentale ale vitrariilor sirieni.

În ce privește atribuirea grupului de flacoane tip Yahmour (pentru a-l numi după locul singurei descoperiri arheologice certe) atelierului lui Ennion, o interesantă descoperire, de data aceasta într-o colecție particulară italiană, deschide noi perspective de interpretare. Este vorba de o cupă *(40/c; 42/b)* găsită la Albonese-Pavia pe la sfîrșitul secolului trecut, intrată în colecția Strada de la Scaldasole (Pavia), publicată sumar într-un catalog de sticlărie romană [23] și în fine valorificată într-un studiu la care ne vom mai referi [24].

Această cupă este semnată de un sticlar pînă atunci necunoscut, pe nume Aristeas, care prin decorația pe care o practică pe produsele sticlăriei sale se alătură aceluiași climat artistic căruia îi aparținea și Ennion. Spre deosebire însă de acesta care-și decora vasele fie exclusiv geometric, cum e cazul cupei de la Torino *(41/a)*, datată la descoperire cu o monedă de la Claudius (46 e.n.), fie cu motivul *langues de chat* îmbogățit de frize cu solzi și frize cu palmete și vrej ca în cazul cănii de la Tel-Aviv *(40/a)* și a cupei de la Modena *(39/c)*, Aristeas îmbină în chip armonios motivul în *langues de chat*, căruia îi rezervă registre mai mici cu rol de încadrare, cu cel vegetal al spiralei de acant preluate și al vrejului de viță cărora le destină registrul central cel mai mare și care dă tonul întregii decorațiuni a cupei.

Flacoanele găsite la Yahmour și întregul grup subsumat acestora, deși prin scurtimea desfășurării registrului central cuprind numai motivul vrejului de viță reprodus de două ori, sub raportul ponderii registrelor în economia decorării ansamblului pot fi atribuite fără ezitare concepției lui Aristeas, el însuși contemporan și continuator al măiestriei lui Ennion, așa cum ne demonstrează evidența descoperirii acelei cupe, exploatată pînă la ultimele consecințe de studiul Carinei Calvi mai înainte amintit.

Modelul decorării vaselor de sticlă suflate în forme l-a constituit toreutica elenistico-romană, ea însăși de proveniență orientală. Pentru amplele registre cu modelare în *langues de chat* ale vaselor lui Ennion este elocventă analogia cu patera de argint din tezaurul de la Boscoreale [25] *(41/b)*, pentru spirala de acant preluată a cupei lui Aristeas, asemănarea cu patera de argint a tezaurului de la Berthouville [26], iar pentru vrejul de viță al aceleiași piese, cu cupa de argint din tezaurul de la Hildesheim [27], toate aceste produse de argintărie fiind aproape contemporane cu vasele de sticlă amintite cărora le-au servit probabil ca izvor de inspirație, știindu-se că aceasta este selectivă și preferențială față de obiectele apropiate ca dimensiuni și întrebuințare.

Ipoteza lui Harden [28] că Ennion şi-ar fi transferat atelierul în nordul Italiei, la Aquileia, a făcut carieră, ea luîndu-se astăzi drept certitudine. Rostovtzeff [29] a arătat însă că încă de la sfîrşitul elenismului coasta Siriei şi porturile feniciene devin capătul drumului comercial oriental cel mai frecventat şi în acelaşi timp important nod de tranzit al produselor asiatice către Occidentul roman prin escala antrepozitelor Corintului reclădit de Caesar după ce fusese distrus de Mummius.

După părerea noastră, nu este necesar să postulăm ateliere italice de sorginte siriană, producătoare de piese tipice pentru estul Mediteranei, dacă avem în vedere noua orientare şi dezvoltare a comerţului vremii. Transferarea atelierelor siriene în Italia sau deschiderea acolo a unor „sucursale" ar fi implicat o mai mare difuziune a acestor produse în Occident decît în Orient unde ele se găsesc de la Panticapaeum, cum s-a văzut, pînă la Dura-Europos, de pildă [30].

Nu este mai puţin adevărat că pe lîngă exporturi, datorită cererii tot mai mari de sticlărie în toată lumea romană, atelierele siriene au contribuit substanţial la formarea şi propăşirea tehnologiei acesteia în Europa occidentală [31] prin marea migraţie şi răspîndire de meşteri orientali către noul centru al lumii.

Printre categoriile industriei artistice, sticlăria europeană rămîne pînă în sec. IV e.n. tributară tipologiei şi tehnicii siriene şi egiptene. Ascendentul estului a fost cauza caracterului unitar al industriei sticlei în tot Imperiul. Nici în sec. IV marile ateliere din Galia nu s-au eliberat de influenţa alexandrină în tehnică şi formă. În sec. IX încă, veneţienii cară nisipul vitros de la Alexandria pentru manufacturile din nordul Italiei care produceau vase şi mozaicuri de sticlă. Aceasta nu înseamnă totuşi că vasele din sticlă suflate în Occident încă din sec. I e.n. nu-şi au trăsăturile lor distinctive de formă şi pastă care să le deosebească de cele produse în Orient.

Credem, aşadar, că flaconul tip Yahmour din Colecţia Severeanu, ca şi întregul grup din care face parte, a ieşit din atelierul lui Aristeas, contemporan şi continuator al lui Ennion şi activ pe coasta Siriei în a doua jumătate a sec. I e.n., atelier căruia, graţie identităţii decoraţiei vegetale, i se poate atribui şi *cantharos*-ul de la Torino, aparţinînd ca formă ultimei jumătăţi a aceluiaşi veac [32].

NOTE

1 *Naturalis Historia*, 36, 195.

2 R. Dussaud, în *Syria*, I, 1920, p. 230–234; IV, 1923, p. 179–180; X, 1929, p. 82–83.

3 Sînt cunoscute cîteva cupe cu două torţi, acum în Muzeele de la Modena, Parma, Palermo, Torino (descoperită cu o monedă de la Claudius, 46 e.n.), Aquileia, Luvru, Victoria and Albert Museum; trei amforete dintre care una descoperită la Panticapaeum, astăzi la Ermitaj, o alta găsită în Cipru se află la Victoria and Albert Museum, iar a treia, provenind din Orient, este la Metropolitan Museum din New-York. În fine, trei căni, suflate toate în aceeaşi formă, se află una la Metropolitan Museum, alta la Corning Museum of Glass şi a treia la Muzeul Haaretz de la Tel-Aviv, descoperită în împrejurimile Ierusalimului.

[4] I. Glodariu, *Relațiile comerciale ale Daciei cu lumea elenistică și romană*, Cluj, 1974, p. 74–75.

[5] *Ibidem*, p. 82.

[6] V. Barbu, *Considérations chronologiques basées sur les données fournies par les inventaires funéraires des necropoles tomitaines*, în *Studii clasice*, III, 1961, p. 203–225. M. Bucovală *Vase antice de sticlă de la Tomis*, Constanța, 1968.

[7] M. Bucovală, *op. cit.*, p. 154.

[8] V. Canarache, *Le Musée d'archéologie de Constantza*, Constanța, 1967, p. 66–69.

[9] M. Bucovală, *op. cit.*, p. 19.

[10] N. Kunina, N. Sorokina, *Stekliannîie balzamarii Bospora*, în *Trudî gosudarstvenovo Ermitaja*, XIII, 1972, p. 146–177.

[11] *Ibidem*, p. 149, fig. 1

[12] M. Bucovală, *op. cit.*, nr. 164, 168, 170, în opinia noastră egiptene (Kunina, Sorokino, tip I, grupa 1, varianta A) și nr. 246 (Kunina, Sorokina, tip II, grupa 1), poate sirian.

[13] N. Sorokina, *Steklo iz razkopok Pantikapeia*, în *Materialî i issledovania po arheologii SSSR*, nr. 103, 1962, p. 217.

[14] M. Bucovală, *op. cit.*, p. 53, nr. 58.

[15] N. Kunina, *Siriiskie vîdutîe v forme stekliannîe sosudî iz nekropolia Pantikapeia*, în *Pamiatniki anticinovo prikladnovo iskusstva*, Leningrad, 1973, p. 101–150.

[16] M. Bucovală, *op. cit.*, p. 21.

[17] D. B. Harden, *Romano-Syrian glasses with mould blown inscriptions*, în *J.R.S.*, 25, 2, 1953, p. 163–186; idem, *Two tomb-groups of the first century A.D. from Yahmour, Syria*, în *Syria*, 24, 1944–1945, p. 81–95.

[18] Idem, *Syria*, 24, 1944–1945, p. 84.

[19] O. Vessberg, *The hellenistic and roman periods in Cyprus. Swedish Cyprus Expedition*, IV, 3, Stockholm, 1956, p. 153, fig. 47/18.

[20] Yael Israeli, *Sidonian mould-blown glass vessels in the Museum Haaretz*, în *Journal of glass studies*, VI, 1964, p. 36, nr. 4a și 4b, fig. 6 și 7, p. 37.

[21] R. Sunkowsky, *Antike Gläser*, Viena, 1956, p. 18, fig. 31 b.

[22] F. Neuburg, *Ancient glass*, Londra, 1962, fig. 36.

[23] *Catalogo della mostra dei vetri romani in Lombardia*, Milano, 1964, p. 50, nr. 2.

[24] M. Carina Calvi, *La coppa vitrea di Aristeas nella Collezione Strada*, în *Journal of glass studies*, VII, 1965, p. 9–16.

[25] Héron de Villefosse, *Le trésor de Boscoreale*, în *Monuments Piot*, V. Paris, 1899, p. 105 și 250, pl. 24, nr. 48.

[26] E. Babelon, *Le trésor d'argenterie de Berthouville*, Paris, 1916, p. 119, pl. 22.

[27] Winter, Pernice, *Der Hildesheimer Silberfund*, Berlin 1902, pl. 18.

[28] B. D. Harden, *vetro*, în *E.A.A.*, vol. VII, 1966, p. 1150–1157.

[29] M. Rostovtzeff, *Storia economica e sociale del mondo ellenistico*, ediția Frazer, Florența, 1966, capitolul VI.

[30] R. J. Forbes, *Studies in ancient technology*², vol. V, Leida, 1966, p. 154.

[31] *Ibidem*; I. Calabi-Limentani, *vitrarius*, în *E.A.A.* vol. VII, 1966, p. 1189.

[32] C. Isings, *Roman glass from dated finds*, Groningen, 1957, p. 53, fig. 38 a.

ZEITĂŢI MARINE ŞI DEMONOLOGIE ACVATICĂ ÎN SCYTHIA MINOR

În paginile acestui capitol intenţionăm să deschidem noi ipoteze şi să aducem în atenţia cercetătorilor materiale inedite referitoare la cultele şi credinţele populaţiei marinăreşti, navigatori sau pescari, din cetăţile greceşti de pe litoralul dobrogean al Mării Negre.

Cultul fiilor gemeni ai lui Zeus, Castor şi Polydeukes (Pollux) era întreţinut în cetăţile dobrogene de cei ce-şi cîştigau pîinea pe marea sub ale cărei primejdii se aflau neîncetat. Credinţa în gemenii proteguitori este atestată încă de secole înaintea erei noastre la Histria, Tomis şi Callatis [1]. Cea mai veche mărturie de pînă acum este un fragment de vas (cantharos) pe care se află zgîriată dedicaţia: „Dioscurilor" (ΔΙΟΣ/ΚΟΥΡΩΝ), fragment descoperit la Histria şi databil, după formă, în sec. IV—III î.e.n. [2]. Credinţa în fiii gemeni ai lui Zeus se întrepătrunde şi se confundă de-a lungul secolelor următoare cu cea în zeii de la Samotrace, Cabirii, şi ei protectori ai navigatorilor.

Iconografia aversurilor monedelor de argint histriene *(43/a)* pe care sînt reprezentate două capete inversate de tineri imberbi — imagine unicat în întreaga plastică greacă — a suscitat încă din sec. XVII numeroase interpretări [3]. Printre acestea cea care desluşeşte figurarea Dioscurilor s-a bucurat în trecut de o mai largă adeziune a învăţaţilor ea fiind încă şi astăzi considerată ca cea mai probabilă [4], avîndu-se în vedere desigur seria de documente descoperite în primul rînd la Histria şi care pomenesc de cinstirea divinilor gemeni pe aceste meleaguri.

Deşi le lipsesc bonetele şi stelele, atribute ce-i caracterizează încă din epoca clasică, presupuşii Dioscuri de pe monedele în discuţie n-ar întîmpina la prima vedere nici un serios contraargument al figurării lor ca atare decît poate tocmai lipsa amintitelor atribute pe acele serii din a doua jumătate a sec. V şi din sec. IV î.e.n. Inexistenţa unei „aduceri la zi" pe tărîm iconografic este, pentru noi, un incontestabil indiciu că de fapt cele două capete imberbe inversate nu intenţionau a fi *parasemon*-ul (emblema) Dioscurilor nici la sfîrşitul sec. VI î.e.n. cînd, după studiile cele mai recente şi mai întemeiate, îşi află începutul primele emisiuni de argint, nici către mijlocul şi sfîrşitul secolului următor cînd ele înregistrează mai multe transformări şi înviorări succesive ale stilului [5].

Reprezentărilor alegorice sub forma a două capete de tineri, a dublei vărsări a Dunării, a lui Apolo-Helios răsărind şi apunînd, a întrepătrunderii apelor Istrului cu ale mării, a orientării deopotrivă către est şi vest a comerţului histrian, a vînturilor de nord-est şi de sud-vest de care depindea navigaţia, li se pot afla tot atîtea raţiuni contrare căci un mare fluviu nu e înfăţişat imberb, Apolo-Helios are oricum părul radiat şi nicăieri el nu este dublu figurat; atît fluviul cît şi Pontos sîntem obişnuiţi să-i vedem redaţi cu barbă lungă, ondulată sau încîlcită, iar vînturile, chiar imberbe, cu obrajii umflaţi de suflarea pe care o închipuie.

Bogata imaginaţie a grecilor nu putea ajunge niciodată la atare abstractizare şi sacralizare a unei ocupaţii atît de concrete şi de laice cum era negoţul, dacă ţinem seama de caracterul hieratic şi politic deopotrivă al imaginilor monetare [6], în special al aversurilor, pe de o parte, iar pe de alta, de natura aluzivă, mitologică şi filologică, a multora dintre ele [7]. Cînd era vorba de o emblemă referitoare la o activitate lucrativă a cetăţii, pescuitul era reprezentat prin vulturul cu peştele în gheare, cum se întîmplă chiar la Histria pe monede, dar şi pe monumente epigrafice, iar comerţul maritim prin ancoră cum e cazul monedelor Mesembriei, pentru a ne limita numai la două exemple, fără a uita un alt *revers*, tasian, pe care producţia de vin a insulei, sau de ulei, îmbrăca simbolul a două amfore alăturate şi inversate *(31/b)*.

Întemeiată de greci pe ţărmuri pe care nu le locuiseră mai înainte, Histria avea să-şi deducă simbolistica monetară din acele ocupaţii de căpetenie ale cetăţenilor care erau pescuitul şi negoţul cu peşte şi produse de import. De la jumătatea sec. VII î.e.n. cînd are loc întemeierea, pescuitul sturionilor la gurile Dunării a fost aici, ca şi la Olbia, activitatea cea mai bănoasă din toate cîte s-au desfăşurat în Pont, alături de negoţul cu cereale în care se vor specializa mai tîrziu aceste cetăţi, printre ele Callatis deţinînd un loc de frunte [8]. Dar, aşa cum arată Rostovtzeff [9], este vorba în primul rînd de coloniile Miletului în Marea Neagră, aşezări ce se orientaseră către pescuit şi comerţul cu peşte conservat, cel puţin în primele două secole ale existenţei lor. Pe lîngă Histria şi Olbia unde se pescuiau sturionii, Sinope era baza milesiană pentru pescuitul tonului.

Toate aceste cetăţi au pe reversul monedelor lor simbolul pescuitului: vulturul cu peştele în gheare. Ca urmare a unor paradigme vizuale exegetice, peştele a fost interpretat şi chiar figurat ca delfin, obişnuit animal al iconografiei marine. În fapt vulturul de mare nu poate ridica în gheare un delfin, cum pe bună dreptate constata Constantin C. Giurescu [10], iar în al doilea rînd cele trei oraşe amintite se vor fi îndeletnicit cu pescuitul unui mamifer necomestibil? Cu toate că subliniază marea cantitate de oase de peşte, scoici, cîrlige de diferite mărimi şi greutăţi de năvoade descoperite „pretutindeni şi la toate adîncimile în săpăturile din cetate”, D. M. Pippidi [11] crede că „delfinul reprezentat pe cele mai vechi monede ale Histriei” este simbolul îndeletnicirii pescuitului în străvechea cetate dobrogeană.

Se ştie că icrele şi carnea sturionilor, afumată sau sărată, erau deosebit de apreciate la Milet, în Ionia în general şi în orice oraş grecesc care putea

să și le procure. Dacă aceasta era ocupația de bază a histrienilor, pescari și negustori de pește, neîndoielnic că monedele lor au făcut aluzie la ea prin imaginile simbol ce le purtau. Dacă reversul *(43/b)* indica, cum e și firesc, pescuitul printr-o reprezentare profană, aversul avea să fie consacrat uneia sacre. Cum spuneam, trecutul acestor meleaguri le era grecilor necunoscut și străin. Nici o legendă nu-i lega de el, deci orice referire simbolică era imposibilă.

Capetele de tineri inversate se legau tot de o ocupație de frunte a histrienilor, corolar al pescuitului, și anume de comerțul cu sturioni conservați. Aluzia nu era directă, așa cum s-a presupus, adică negoțul către est(?) și vest, ci transfigurată, după cum vom vedea, și evident concordantă cu realitățile marinărești.

Oricui a parcurs un număr mai mare de imagini din repertoriul atît de bogat al plasticii grecești, din toate domeniile de reprezentare, îi este limpede că cele două capete imberbe inversate de pe monedele histriene intenționau să sugereze doi băieți gemeni sau pur și simplu Gemenii. Gemeni erau și Dioscurii, dar ei purtau, cum am mai precizat, anumite atribute, dintre care stelele erau de natură astronomică. Gemeni erau și Apolo și Artemis, cel dintîi venerat încă din sec. VII î.e.n. în sanctuarul de la Didyma (τὰ Δίδυμα, οἱ Δίδυμοι?) lîngă Milet, acolo unde preoțea, generație după generație, familia Branhizilor. Didymoi înseamnă în grecește gemeni. Cineva ar putea crede, avînd în vedere originea milesiană a Histriei, că gemenii de pe monede ar fi o aluzie de natură filologică la numele vestitului templu atît de apropiat metropolei, mai ales că în colonia pontică fiul Latonei era zeitatea de frunte a orașului. Or Didyma sau Didymoi este un toponimic carian [12] ca și Idyma, Sidyma, Loryma, Kibyma etc. deci nu are nici o legătură cu numele grecesc al gemenilor.

Dacă ținem seama de faptul că Histria este cea mai veche întemeiere milesiană în Pontul Stîng și că Miletul însuși avea intense legături cu Orientul, că nume ca Anaximandru sau Tales, cetățeni ai marii metropole ioniene, au fost conexate de către știința greacă cu astronomia orientală, sîntem îndrituiți să presupunem că pe coasta vestică a Asiei Mici dobîndirile acesteia din urmă erau cunoscute învățaților vremii.

Fr. Cumont [13] a stabilit că originea zodiacului este în Babilonia, că împărțirea acelei zone a sferei cerești cuprinse între cca 7 grade de o parte și de alta a eclipticii în 12 părți egale, corespunzînd aproximativ fiecare unei constelații, se datorează preoților astronomi babilonieni. Mai mult încă, simbolurile antropo- și zoomorfe ale celor 12 constelații au fost în majoritatea lor descoperite pe bornele de hotar *(kudurru)* din regiunea Babilonului, pietre care datează încă din sec. XIV î.e.n. Printre aceste figurări se prenumără și Gemenii.

Plinius [14] ne spune că Anaximandru din Milet (610—540 î.e.n.) a fost cel dintîi care a trasat pe sferă cercul oblic al zodiacului pe care Cleostrat din Tenedos, ceva mai tîrziu, a marcat semnele Berbecului și Săgetătorului. O altă tradiție [15] atribuie invenția lui Oinopides din Chios, de pe la sfîrșitul sec. V î.e.n.

Cea mai veche descriere grecească a constelaţiilor despre care avem ştire este cea a lui Eudoxos din Cnidos (390—340 î.e.n.) parvenită prin excerptele lui Hiparhos din Niceea (190—126 î.e.n.) din lucrarea sa *Comentarii la „Fenomenele" lui Eudoxos şi ale lui Aratos* (în trei cărţi), iar cea mai veche descriere care ne-a parvenit integral sînt *Fenomenele* lui Aratos din Soloi (315—240 î.e.n.).

Oricum este cert că în Ionia, şi cu atît mai mult la Milet, cunoştinţele despre constelaţiile zodiacului şi despre semnele ce le marcau nu erau străine învăţaţilor locului. Calendaristic, zodia Gemenilor este cuprinsă între 21 mai-22 iunie, deci la începutul verii.

În această perioadă marea era sigură pentru navigaţie. În Egee lucrurile stau puţin altfel. Teofrast *(Caractere*, 22*)* afirmă că după Dionysii, adică la mijlocul lunii Elafebolion (martie-aprilie), marea începe să fie navigabilă odată cu pornirea vînturilor eteziene. Vegetius[16], în sec. IV e.n., împarte „anul marin" în patru perioade: I, 27 mai — 14 sept., mare deschisă tuturor, navigaţie uşoară; II, 10 martie — 27 mai şi III, 14 sept. — 11 noiembrie, mare primejdioasă; IV de la 11 noiembrie la 10 martie, mările sînt închise *(maria clauduntur)*.

Dacă se ţine seama de faptul că în aprilie şi mai sînt cele mai multe zile favorabile navigării cu pînze prin Bosfor dinspre Propontidă spre Pont, adică 11—12 zile în fiecare lună,[17] se poate presupune că navele, ajunse la Histria cu încărcătura de schimb adusă de prin cetăţile Egeei, puteau porni înapoi odată cu stabilirea definitivă a vremii bune şi cu curentul puternic de pe coasta de vest ce-i împingea, de asemenea, prin Bosfor spre locurile negoţului lor.

La Histria cît şi în celelalte cetăţi de negustori şi pescari de sturioni, zodia Gemenilor nu însemna numai începutul navigaţiei sigure pe mare, ci şi sfîrşitul perioadei de pescuit. La începutul verii sturionii îşi depun icrele. Perioada cea mai bună de pescuit este iarna, cînd foarte graşi se adună în apele mai calde de la gurile fluviilor. Atunci pot fi prinşi în număr mare, iar carnea este deosebit de fină şi gustoasă. O a doua perioadă de pescuit este primăvara, pînă la depunerea icrelor. Odată cu navigaţia sigură ce începe în zodia Gemenilor, puteau fi transportate peste mare cantităţile acumulate de sturioni afumaţi sau săraţi precum şi, cînd era cazul, chiar peşte proaspăt în saramură de concentraţie slabă.

Credem deci că pe aversul monedelor de argint histriene sînt figuraţi *Gemenii* ca simbol al zodiei sub care îşi află începutul navigaţia pe o mare sigură şi în care se închide anual pescuitul sturionilor, principala sursă de venit a histrienilor, cel puţin în secolele de început ale existenţei cetăţii. Gemenii erau din vechime identificaţi cu Herakles şi Apolo, amîndoi substituţi ai zeului babilonian Nergal, apoi cu Dioscurii, cu Tezeu şi Herakles, cu fraţii tebani Amfios şi Zetos, cu Fosforos şi Hesperos şi, în fine, cu Cabirii de la Samotrace[18]. Pe de altă parte, Dioscurii erau adesea identificaţi cu constelaţia Gemenilor (Pseudo-Eratostene, 10), iar un text din Euripide *(Elena*, 140 — dramă compusă prin 412 î.e.n.) atestă ipostaza astrală (katasterism) a fiilor lui Zeus.

Aşa stînd lucrurile, putem afirma că cinstirea Dioscurilor la Histria ca protectori ai marinarilor, atestată după cîte ştim pînă acum încă din sec. IV î.e.n., continuă sub o altă formă credinţa mai veche în efectul benefic al zodiei Gemenilor asupra începutului anual al navigaţiei fără primejdii, fiilor lui Zeus atribuindu-li-se prin *katasterism* (trecerea în rîndul astrelor) cele mai luminoase stele din constelaţia denumită de babilonieni a Gemenilor.

*

Printre zeităţile marine cinstite la Histria în epocă romană, despre care avem ştiri din documentele epigrafice, se numără şi Poseidon Heliconios [19]. Un fragment de altorelief aflat în depozitele muzeului cetăţii (inv. nr. MH 60/0646) şi lucrat în marmură albăstrie cu granulaţie medie *(44/a, b)* poate fi pus în legătură cu divinitatea stăpînitoare peste întinderile apelor sărate. Fragmentul este într-adevăr foarte redus [20] dar sugestiv. El înfăţişează o mînă (cea dreaptă), ţinînd între degetul mare şi restul palmei botul unui delfin ale cărui cap şi corp se sprijineau pe antebraţ.

Iconografia greacă cît şi romană a lui Poseidon înregistrează astfel de reprezentări [21] cu singura excepţie că în cazul reliefului de faţă delfinul e susţinut de braţul drept de-a lungul corpului, în vreme ce pe majoritatea imaginilor, de obicei monetare şi gliptice [22], acesta stă pe mîna stîngă întinsă, zeul ţinînd tridentul cu dreapta.

Semnificaţia pe care i-o bănuim sumarului fragment este întărită de existenţa în sec. III la Histria a unui fervent cult al lui Poseidon Heliconios, atestat şi la Tomis [23], şi care, încă în vremea Imperiului, este slujit de preoţi pe viaţă, semn al unei cinstiri deosebite a vreunuia din cetăţenii urbei histriene, în speţă Titus Aelius Minuernus [24].

*

În epoca romană Fortuna era una din zeităţile protectoare ale oraşelor, cu antecedente mergînd pînă în vremea elenismului timpuriu, prefigurate de Tyhe din Antiohia, grup sculptural datorat lui Eutyhides din Siciona, elev al lui Lisip. Ea figurează de multe ori pe reversurile monedelor romane şi ale celor greceşti de epocă romană deopotrivă, avînd drept atribute cel mai adesea cornul abundenţei şi cîrma de corabie, iar uneori roata cu spiţe simbolizînd respectiv bogăţia terestră, norocul în plutirea şi negoţul pe mare, caracterul schimbător al soartei graţie căruia poate readuce ceea ce ea însăşi a luat.

Notorie este statuia Fortunei cu Pontos descoperită în cunoscutul depozit de piese sculpturale scoase la lumină la Tomis [25] cu mai bine de un deceniu şi jumătate în urmă, depozit îngropat de un negustor sau traficant de antichităţi la sfîrşitul secolului trecut, aşa cum indică strălucitoarele spărturi ale pieselor de marmură, prin comparaţie cu cele deja patinate din antichitate; aceste deteriorări s-au produs fie la extragerea lor din *situ*, fie la coborîrea în ascunzătoarea în care aceeaşi soartă schimbătoare le-a făcut să rămînă neştiute, pînă ce au fost atinse de cupa unui excavator şi de erudiţia celui care a văzut în îngroparea lor peremptoria dovadă a persecuţiilor la care păgînii erau supuşi de către creştini [26] în preacucernica şi strălucita cetate episcopală.

Într-o aşezare marinărească Fortuna sau Soarta era în egală măsură şi protectoarea celor ce navigau pe mare. Iconografiei numismatice şi celei statuare vine să i se adauge imaginea unui altar de calcar, anepigraf *(43/c)*, aflat în apropierea muzeului de la Histria (inv. nr. 187), pomenit într-un studiu ce-l interpreta drept altar funerar şi care considera divinitatea feminină cu văl, aşezată pe un tron cu spătar în faţa unei corăbii din care cîrmaciul îşi întindea către ea dreapta în semn de rugă, ca legată de cultul morţilor [27].

Deşi la Histria exista din vremuri străvechi cultul Afroditei Pontia (marine) [28], deşi amintita statuie a Fortunei cu Pontos de la Tomis a fost privită drept o ipostază a aceleiaşi Afrodite marine [29], credem că cel puţin în cazul numitului grup statuar tomitan nu poate fi vorba de o atare interpretare. Mai mult încă, stăruim a vedea în imaginea altarului histrian de epocă romană una din înfăţişările Fortunei către care îşi adresau rugile sau mulţumirile toţi cei legaţi prin traiul lor de schimbătoarea faţă a mării.

*

Nu este totuşi exclus ca Fortuna cu Pontos din epoca romană să reprezinte un sincretism religios sau stadiul final al evoluţiei străvechii Afrodite Pontice către o cu totul nouă ipostază atît pe plan local, în vremea Imperiului, cît şi pe plan general, avîndu-se în vedere preponderenţa pe care această zeitate o capătă încă din prima fază a elenismului şi fenomenul, dealtfel curent, al instabilităţii *numen*-urilor divine într-o vreme în care pietăţii dispărute de mult îi luase locul un pragmatism religios de factură mercantilă: *do ut des* („dau ca să dai"). Aşadar, credem că Fortuna cu Pontos de la Tomis şi diversele ei replici monetare întruchipau Fortuna Marină a cetăţii şi nu pe cea „continentală", reprezentată de două sculpturi în ronde-bosse, una la Iaşi şi alta în muzeul din Sofia (vezi nota 28). Ar fi vorba deci de divinitatea ce avea în grijă norocul şi soarta corăbierilor, legate de activitatea portului şi de cea de pe marea din jurul acestuia (după cum indică *corona muralis* a lui Pontos) şi nu de patroana bunului mers al cetăţii în care activau deopotrivă meşteşugari şi alţi „oameni ai uscatului". Fortunei marine tomitane i se sacrifica la ieşirea şi la intrarea în port, în chip de rugă sau de mulţumire pentru plutirea fără primejdii.

Legate de cultul arhaicei Afrodite Pontice apar astăzi mai multe mărturii plastice din cetăţile greceşti din Pontul Stîng. Înainte de toate, fiind cele mai vechi, trebuie amintite două vase de lut pentru parfumuri datînd din sec. VI î.e.n. şi descoperite la Histria în „zona sacră". Este vorba de două flacoane asemănătoare reprezentînd fiecare o pasăre cu picioarele strînse în poziţie de repaos ale cărei cap şi gît sînt cele ale unei tinere fete care poartă părul în cozi lungi lăsate, după urechi, pe gît, pe piept şi pe aripi [30]. Piesele erau destinate unei ofrande sacre în uleiuri parfumate, căci doar aşa ne putem explica descoperirea lor în acea parte a cetăţii rezervată edificiilor sacre. Avem de-a face în chip neîndoios cu figurarea unor demoni acvatici, în speţă Harpiile. Harpiile (Aello, Okypete şi Kelaino) erau fiicele lui Taumas şi ale Elektrei, la rîndu-i fiică a lui Okeanos. Ele personificau forţele naturii, mai exact vînturile puternice. Reprezentarea lor ca atare este cunoscută şi prin friza mormîn-

tului de la Xantos, în Lidia, aflată la British Museum. Legătura Harpiilor cu lumea infernală a morţilor este atestată încă de la Homer prin răpirea fiicelor lui Pandareos (*Odiseea*, XX, 66)[31].

Deosebirea între Harpii şi Sirene (tot în număr de trei) este greu de făcut, cel puţin în iconografia mitologică greacă. Atît unele cît şi celelalte devin, încă de timpuriu, din demoni acvatici, demoni infernali. Numărul lor de trei este instabil, deşi imagistic sînt fixate ca atare, faptul vădind din vremurile străvechi anterioritatea diadelor şi instabilitatea originară a triadelor[32]. I. I. Russu (*Seirenes*, în „*Studii clasice*", IV, 1962, p. 319—330) insistă asupra laturei *erotice* a Sirenelor, legate de cultul Afroditei. Urmînd pe Tomaschek (*Die alten Thraker*, II, 1, p. 45), d-sa consideră etimologia acestui cuvînt ca aparţinătoare unui idiom tracic sau traco-frigian, fonetismul său neexcluzînd chiar o posibilă apartenenţă la iliro-mesapică. Sirenele ar fi personificat, în mediul tracic, frumuseţea şi graţia Afroditei, iar grecii, împrumutîndu-le de la traci, le-ar fi conferit un *numen* negativ în ce priveşte valorile lui etice şi sociale. Această interpretare ne readuce în memorie un mic vas plastic de lut, rămas pînă acum, după cîte ştim, inedit dar descoperit în 1963 într-un mormînt (fapt care pledează pentru legătura *Harpiilor* cu lumea infernală) din necropola Apolloniei Pontice. Piesa datează de la mijlocul sec. VI î.e.n. şi este departe de calitatea artistică a exemplarelor histriene cu care nu se aseamănă nici sub raport iconografic; îi bănuim totuşi o obîrşie sau un prototip milesian.

Ca demoni infernali le găsim pereche poate prin analogie cu divinităţile paredre (stînd pe acelaşi tron) Demeter şi Persefona (Kore). Aşa apar, de pildă, în cazul a două statuete de lut descoperite la Tomis şi aflate în Colecţia Severeanu[33]. Una dintre *(44/c)* ele înfăţişează cele două făpturi feminine doar pe fundalul spătarului tronului, fără a trasa picioarele în partea din faţă a acestuia. De asemenea, braţele sînt modelate vag pînă ceva mai sus de coate, motive pentru care şi rămăsesem *illo tempore* la identificarea Demeter-Kore. A doua statuetă, în schimb, tranşează ambiguitatea *(44/d)*. În mod clar sînt înfăţişate pe tron două păsări cu capete de femei şi cu ghearele distinct trasate. Contaminarea cultuală şi iconografică de care aminteam mai sus o putem deci repera în cazul celor două figurine tomitane a căror datare în secolele I î.e.n. — I e.n. o considerăm încă valabilă. Astfel de reprezentări coroplastice nu par a fi însă unice. După ştiinţa noastră depozitele Muzeului de istorie naţională şi arheologie din Constanţa ar mai conţine piese similare, ele fiind, se pare, descoperite în ultima vreme şi la Olbia.

Tot o reprezentare a unei Harpii bănuim a fi şi fragmentul de marmură *(45/d)* păstrat în depozitul de sculpturi al şantierului Histria sub un întreit număr de inventar (M.H 0131/0623/P 339) şi care reprezintă o parte a unei păsări (aripa dreaptă şi jumătatea dreaptă a pieptului). De remarcat este orificiul în care se fixa unul din picioarele de bronz ale statuetei precum şi liniile care-l înconjoară şi a căror trasare indică poziţia verticală a păsării ca dealtfel şi pieptul împins înainte şi aripa lipită de corp. Înălţimea fragmentului (15 cm), calitatea execuţiei, maniera redării penajului (prin aceasta putîndu-se stabili datarea piesei către mijlocul epocii elenistice) ne îndreptăţesc presupu-

nerea că mica ofrandă de marmură s-ar lega de faza elenistică a templului Afroditei [34] ale cărui stadii constructive anterioare au fost cercetate în anii trecuţi, ajungîndu-se în ultimele campanii de săpături la orizontul arhaic căruia îi vor fi aparţinut vasele plastice de lut reprezentînd Harpii, de care am pomenit ceva mai înainte. Este de precizat că acest templu al Afroditei, cu seculară existenţă în zona sacră histriană, nu putea fi decît al Afroditei Pontice sau şi Pontice, căci este greu de presupus că s-ar fi înălţat un lăcaş deosebit în care să fi fost cinstită o altă epicleză (denumire) a zeiţei.

Demonologia acvatică histriană este în mod cert atestată prin descoperirea în 1963 în sectorul Z_2 de pe platou a unui fragment de ţiglă cu inscripţia: ΦΙΛΩΝ ΑΝΑ/ΘΗΜΑ ΦΟΡΚΥΙ/ΕΜΕ=Filon (m-a pus) pe mine ofrandă lui Forkys [35]. După forma literelor această ofrandă a fost datată în sec. IV—III î.e.n. Se vădeşte că Forkys nu este un demon marin atît de nepopular cum se socotise, ci dimpotrivă că se găseşte răspîndit printre credinţele mărunte ale comunităţilor de marinari şi pescari pe mare. Era fiul lui Pontos (Marea) şi al Geii (Pămîntul) şi nu ştim cum va fi fost imaginat de cei vechi.

Dacă pentru *Pontos*-ul Euxin dispunem de imagini monetare (din epoca romană, pînă la mijlocul sec. III e.n.) şi de grupul statuar descoperit la Tomis (unde are ca atribute *corona muralis*, prora de corabie ţinută posesiv ca un obiect în stăpînirea bunului său plac şi ramura de copac semnificînd sălbăticia apelor care smulg totul în calea lor [36]), pentru Forkys nu avem a propune, ca provenind din Scythya Minor, desigur de pe litoral dar dintr-un loc necunoscut, decît două imagini asupra cărora atragem atenţia că ele pot tot atît de bine închipui pe Nereu, Glaucos sau Triton, copilul Amfitritei înfăţişat cînd singur cînd reduplicat sau triplicat [37]. Lipsa de precizie imagistică dar şi denominativă ce pluteşte asupra acestor demoni acvatici îşi are obîrşia încă la Homer care prin Halios Geron înţelege cînd pe Nereu, cînd pe Forkys.

În speţă este vorba de un opaiţ *(45/b)* de epocă romană (sec. II) aflat mai demult într-o colecţie particulară despre care astăzi nu mai avem ştiri şi de un tipar (?) de disc pentru opaiţ *(45/e)*, databil cam tot în aceeaşi vreme şi păstrat în Colecţia Severeanu (inv. nr. 18992, diam. 6,2 cm). Pe ambele piese demonul marin are aceeaşi înfăţişare şi aproximativ aceeaşi gestică prefigurate de Pictorul Tritonului, ceramograf etrusc de figuri negre [38]. S-ar putea ridica o singură obiecţie şi anume că cel puţin din epoca elenistică Tritonii sînt înfăţişaţi în majoritatea cazurilor imberbi şi juvenili. Deci cele două imagini, databile sigur în epocă romană, ar fi de înţeles poate ca reprezentări ale lui Forkys, pomenit la Histria în grafitul elenistic şi se pare că şi pe un altar inedit din vremea Imperiului, după cum afirmă Al. Suceveanu [39] reproducînd o informaţie a lui D. M. Pippidi.

*

Demonologia acvatică pontică mai înregistrează încă două imagini demne de atenţia cercetătorului. Ne gîndim la un fragment de monument funerar din calcar, descoperit la Histria şi aflat acum pe un suport metalic *(45/a, c)* în faţa Muzeului din cetate (inv. nr. 0179/0255). Acest bloc de piatră de epocă romană are pe două din feţe două decoraţii sculpturale diferite, dar, vom vedea,

convergente ca sens. Latura mare comportă un basorelief de 32×43 cm., iar cea mică de 34×21 cm., celelalte două laturi fiind nedecorate şi chiar nefasonate, în vreme ce bazele inferioară şi superioară sînt tăiate în suprafeţe netede.

Basorelieful mare înfăţişează un demon marin cu membrele inferioare pisciforme, trase înapoi cu braţele şi părînd a exhiba sexul. În partea dreaptă a reliefului, dealtfel destul de deteriorat, figurează poate o proră de corabie *(45/a)*. Genul monstrului e greu de identificat. Pare a avea o coafură tăiată scurt, dar odată cu curăţarea de muşchi a pietrei, relieful ei s-a şi estompat. Cu ani în urmă presupuneam a fi o Scilă, demon acvatic binecunoscut, după mitologie fiică a lui Forkys şi a Hekatei, victimă a farmecelor răzbunătoare ale Amfitritei care a transformat-o în făptură monstruoasă fiindcă îi plăcuse lui Poseidon [40]. Ereditar, deci, Scila avea vocaţie infernală. Publicînd o bază de monument funerar descoperită la Apulum [41], arătam semnificaţia acestui monstru marin în întunecatul peisaj al lumii „de dincolo". Este vorba de „posesiunea" prin moarte, idee redată şi sub forma demonului acvatic care-şi exhibă sexul. Simbolismul funerar al lumii romane a răspîndit imaginea Scilei infernale şi în regiuni care nu au nici o legătură cu marea [42].

Relieful de pe faţa îngustă a fragmentului histrian *(45/c)*, necunoscut pînă a nu fi fost curăţat de noi, ne-a rezervat surpriza unui alt demon acvatic cu valoare cultuală funerară. Este vorba de o Sirenă. Fr. Cumont [43], luînd act de iconografia acestora în plastica funerară romană, arată că ele apar în unele compoziţii din vremea Imperiului în număr de trei: Sirena muzicantă, Sirena plîngătoare şi Sirena „filosoafă", cu un rulou de papirus în mînă. Aceşti demoni au făptură de femeie, aripi şi picioare de pasăre cu penaj şi gheare şi desigur braţe pe omoplaţii cărora sînt prinse aripile. Penajul e limitat însă numai la picioare.

Imaginea Sirenei de la Histria fiind deteriorată (spartă şi corodată) nu putem preciza dacă picioarele comportau penaj şi gheare. În tot cazul, mîna dreaptă a presupusei Sirene pare a ţine un corn marin, instrument de suflat caracteristic Tritonilor şi altor demoni acvatici. În credinţele romane despre lumea morţilor Sirenele apar ca purtătoare către Hades ale sufletelor acestora pe care le desfată cu cîntecele lor făcîndu-le să le pară mai puţin rău de bucuriile vieţii pierdute.

Fără îndoială că descoperirile viitoare vor aduce noi ştiri şi mai multe precizări asupra celor expuse mai sus, confirmînd sau infirmînd reconstituirile noastre într-un domeniu atît de atractiv ca cel al credinţelor străvechilor pescari şi năieri de pe coasta dobrogeană.

NOTE

1 D. M. Pippidi, *D.I.D.*, I, p. 255 şi nota 147; idem, *S.I.R.A.*, Bucureşti, 1969, p. 57–59, precum şi imaginile aversurilor monetare tomitane.

2 Al. Suceveanu, *Cîteva inscripţii ceramice de la Histria*, în *Studii clasice*, VII, 1965, p. 275, nr. 5.

[3] Cititorul le poate afla enumerate cronologic în lucrarea lui C. Preda, H. Nubar, *Histria III. Descoperirile monetare 1914—1970*, Bucureşti, 1973, p. 29—30.

[4] Léon Lacroix, *Les types des monnaies grecques*, în vol. *Numismatique antique. Problèmes et méthodes*, Nancy-Louvain, 1975, p. 162—163.

[5] C. Preda, H. Nubar; *op. cit.*, p. 25.

[6] J. Bayet, *Idéologie et plastique. L'expression des energies divines dans le monnayage des grecs*, în *M.E.F.R.*, nr. 71, 1959, p. 65—106.

[7] Léon Lacroix, *op. cit.*, p. 156.

[8] D. M. Pippidi, *D.I.D.*, I, p. 153.

[9] *Iranians and greeks in south Russia*, Oxford, 1922, p. 43, 61. (cf. nota 8).

[10] *Istoria pescuitului şi a pisciculturii în România*, Bucureşti, 1964, p. 47—50.

[11] *D.I.D.*, I, p. 165.

[12] Burchner, în *R. E.*, V, col. 437—441, s.v. *Didyma*.

[13] Fr. Cumont, în *Daremberg-Saglio*, vol. V, s.v. *Zodiaque*.

[14] *Naturalis historia*, II, 31.

[15] Diels, *Fragm. der Vorsokratiker*[3], I, p. 297, nr. 7, 10.

[16] *De re militaria*, IV, 32.

[17] B. W. Labaree, *How the greeks sailed into the Black Sea*, în *A.J.A.*, 1957, 1, p. 29—33.

[18] Fr. Cumont, *op. cit.*, p. 1061.

[19] D. M. Pippidi, în *D.I.D.* I, p. 258.

[20] Înălţime 16 cm; lăţime 24 cm; grosime 16 cm.

[21] J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie. Poseidon*, Leipzig, 1875, pl. VI (monede) nr. 5, 8—10, 16 şi pl. II (geme), nr. 6, 7, 9. Pînă la publicarea fragmentului sculptural de care ne ocupăm, singura atestare plastică a cultului lui Poseidon în Pontul Stîng, dealtfel amplu documentat de reversurile monetare ale emisiunilor cetăţilor greceşti din Dobrogea, era partea superioară a unei stele de marmură datînd din sec. III î.e.n. şi provenind de la Tomis, cf. G. Bordenache, *Sculture greche e romane del Museo nazionale di antichità di Bucarest*, Bucureşti, 1969, p. 40, nr. 63, pl. XXVIII.

[22] M. Gramatopol, *Les pierres gravées du Cabinet numismatique de l'Académie Roumaine*, Bruxelles, 1974, nr. 213.

[23] D. M. Pippidi, *S.I.R.A.*, p. 218; idem, *Histria I*, p. 555.

[24] C. Moisil, în *B.C.M.I.*, IV, 1911, p. 106.

[25] V. Canarache, A. Aricescu, V. Barbu, A. Rădulescu, *Tezaurul de sculpturi de la Tomis*, Buc., 1963, p. 16—18.

[26] D. M. Pippidi, *S.I.R.A.*, p. 303 şi urm.

[27] G. Bordenache, *Histria alla luce del suo materiale scultureo*, în *Dacia* N. S. V, 1961, p. 210—211, fig. 28, p. 208.

[28] D. M. Pippidi, *S.I.R.A.*, p. 45—46.

[29] G. Bordenache, *Contributi per una storia dei culti e dell' arte nella Tomi di eta romana*, în *Studii clasice*, VI, 1964, p. 172—173.

[30] V. Pârvan, *Raport special nr. 4. Campania a doua de săpături de la Histria*, în *A.C.M.I.*, 1915, p. 195 le numeşte Sirene.

[31] Pentru întreg contextul mitologic şi evoluţia lui, a se vedea H. J. Rose, *A handbook of greek mythology*[6], Londra, 1958, p. 27 şi urm., 201, 295.

[32] J. Bayet, *Propos sur les monstres*, în vol. *Idéologie et plastique*, Roma, 1974, p. 721.

[33] M. Gramatopol, V. Crăciunescu, *Les terres cuites antiques de la Collection Marie et dr. G. Severeanu du Musée d'histoire de la ville de Bucarest*, în *R.R.H.A.*, VI, 1969, p. 47, nr. 73 şi 74.

[34] G. Bordenache, *Nuovi documenti sui culti di Istros in epoca ellenistica*, în *Studii clasice*, IX, 1967, p. 143—147.

[35] Al. Suceveanu, *op. cit.*, p. 275, nr. 6.

[36] J. Bayet, *op. cit.*, p.

[37] H. J. Rose, *op. cit.*, p. 64.

[38] P. Bocci, în *E.A.A.*, vol. VII, 1965, p. 993–994 (Th. Dohrn, *Die schwarzfigurigen etruskischer Vasen*, Berlin, 1937, p. 49–50).

[39] Vezi nota 34.

[40] J. Schmidt în *R. E.*, s.v. *Skylla*, coloana 653–654.

[41] M. Gramatopol, *Une Scylla funéraire d'Apulum*, în *Apulum*, VI, 1967, p. 163–167.

[42] La Apulum Silvio Ferri, *Arte romana sul Danubio*, Milano, 1933, p. 261, fig. 327 semnala încă una, existentă și astăzi în lapidariul muzeului. Noi înșine am remarcat un fragment de stelă sau de perete de ediculă, tot cu motivul Scilei, în depozitul Muzeului de istorie din Zalău.

[43] *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris, 1966, p. 327–334.

ULTIMUL PORTRET ANTUM AL LUI TRAIAN

Cele din urmă trei capitole ale acestui volum vor fi consacrate unor probleme de iconografie imperială, pe marginea a trei piese aparținînd patrimoniului muzeistic românesc. Două din ele, portretul lui Traian și denarul lui Balbinus, au fost descoperite pe teritoriul României; cea de-a treia, cameea Orghidan, sau marea camee a României constituie monumentul gliptic de cea mai mare valoare și de un deosebit interes pentru arta romană-tîrzie.

În Colecția Maria și dr. G. Severeanu a Muzeului de istorie a municipiului București se află un cap de marmură albă [1], cu granulație medie, reprezentîndu-l pe împăratul Traian *(54/a, b)*. Capul, original pînă la linia gîtului de sub „mărul lui Adam", a suferit cîteva restaurări: a fost așezat pe un bust de marmură gălbuie, cu granulație foarte fină, sculptat în continuarea gîtului pînă în zona claviculară, i s-au reconstituit din ipsos ambele urechi și nasul, acestuia din urmă dîndu-i-se un profil eronat; cîteva mici știrbiri la vîrful bărbiei și la buza superioară au fost acoperite cu un strat subțire de ipsos și aduse la nivelul suprafeței faciale. Acest portret al lui Traian, inedit pînă nu demult, prezintă o serie de particularități și aduce în iconografia foarte bogată și metodic studiată a cuceritorului Daciei date noi ce sporesc valoarea și însemnătatea documentului, atît prin faptul că nu se raliază direct vreunuia din tipurile portretistice cunoscute, cît și prin aceea că întrunește indicii biografice ce răzbat doar în cîteva imagini ale celui mai înzestrat dintre împărații Romei.

Trăsăturile fizionomice se încadrează rezultantei generale a portretelor cunoscute și studiate de Gross[2], a cărui listă a fost ulterior completată de Jucker [3], dezvoltînd și precizînd prin specificitatea lor o serie de detalii și caracteristici abia aparente sau sugerate în documentația iconografică asupra împăratului.

Portretul despre care este vorba are capilatura abundentă și sensibil reliefată prin raport cu fața, tratată sculptural ca o masă compactă, cu șuvițele doar sugerate pe tot cuprinsul ei, în afara zonei care cadrează fruntea și tîmplele, unde este detaliată fără insistențe speciale. Șuvițele de pe frunte sînt despărțite de un mic unghi excentric spre stînga liniei mediane; o altă despărțitură spre tîmpla dreaptă, de mult mai mari dimensiuni, schimbă orientarea șuvițelor către ureche. Fruntea este brăzdată de cîteva cute ușor arcuite, paralele cu arcadele și superficial trasate, rădăcina nasului prelungin-

du-se pe frunte prin două pliuri verticale, ceva mai mult adîncite. Sprîncenele sînt arcuite larg, subțiri, suprafața marmurei fiind aici în mai multe locuri ciobită. Pleoapele superioare și coada ochiului au riduri, ca și cele inferioare, abia desenate dar suficient pentru a indica vîrsta și oboseala. Gura este încadrată de două cute adînci ce coboară de la baza nasului, fiind dublate de alte două mai scurte și mai puțin profunde care pornesc din colțurile gurii. Buza inferioară este ușor retrasă, iar bărbia, rotunjită în profil și împinsă înainte, este marcată în plan printr-o linie ce-i conturează protuberanța. Indiciu al vîrstei, spre deosebire de o serie întreagă de portrete ce vădesc o rotunjire carnală a maxilarului sub bărbie, maxilarul portretului de față apare aproape unghiular. În profil, vîrsta și oboseala fizică sînt exprimate, pe aceeași linie a maxilarului, de două mase cărnoase micșorate care lasă obrazului jocul căderii în două falduri, în două planuri ce se leagă într-o plasticitate puternică de umbră și lumină, fără a mai fi subliniate de riduri, fiind poate indiciu al unei boli subite și premature.

Cronologia portretelor lui Traian, după Gross, este stabilită atît pe baza efigiilor monetare cît și pe succesiunea diverselor imagini care polarizează în jurul unui tip sau altul. Astfel primele portrete (nr. 1—11) îl reprezintă în jurul vîrstei de 44 ani, înainte sau imediat după acordarea titlului de Germanicus [4]. O a doua perioadă începe cu anul 103 pînă la 108 (nr. 12—24). Acesteia îi succede perioada portretelor oficiale decenale (nr. 26—50), urmată la rîndul ei de succedaneele portretelor decenale (nr. 51—56) grupate în jurul bustului de la Viena (nr. 51) și a capului de la Oslo (nr. 61). În fine, cele din urmă portrete (nr. 62—71), dezvoltînd tot tipul decenal, se strîng în jurul capului de la Avignon (nr. 62) și al tipului sacrificant (nr. 71).

Mai multe trăsături ale portretului ce-l studiem își găsesc similitudini perfecte în toată seria amintită, unele întîlnindu-se pe cele mai timpurii imagini. Faptul că ele nu se adîncesc progresiv, în cronologia lui Gross, se datorează diverselor tratări sau medii artistice din care au ieșit operele respective.

Aceste trăsături se întîlnesc fie cîte una, fie mai multe pe aceeași imagine, dar există în serierea lui Gross exemplare care, fără a totaliza trăsăturile portretului în discuție, au aerul general foarte asemănător cu acesta, indiferent de maniera lor oficială sau clasicizantă. Este vorba de nr. 42, 46, 61, 62, 68, 71. Există, de asemenea, portrete „aberante", derutante pentru tipologia personajului reprezentat, dar care apelînd la anumite caracteristici fizionomice își certifică indiscutabil identificarea (nr. 47, 60). Alte portrete au caracter apoteotic [5], fie că sînt de inspirație policleteană (nr. 15, 16) sau scopasică (nr. 48), iar altele abordează genul clasicizant (nr. 12, 17, 27, 33, 34, 45, 49, 54, 69). În afara tuturor acestora Gross discută portretele postume, aparținînd epocii lui Hadrian și reprezentate prin bustul de la München (nr. 72) și capul de la Ostia (nr. 73). Seria postumelor a fost de curînd sporită prin achiziționare de către Fogg Art Museum de la Universitatea Harvard a unei statui reprezentîndu-l pe Traian cu gestica unei *adlocutio*, piesă pe care Cornelius C. Vermeule [6] o socotește ulterioară morții împăratului, aparținînd perioadei de tranziție artistică între epoca sa și cea a lui Hadrian.

Spre deosebire de întreaga iconografie amintită, inclusiv cea numismatică [7], portretul din Colecţia Severeanu, avînd totuşi numeroase legături, mai sus enumerate, cu piesele studiate, se situează pe o poziţie diferită atît în ce priveşte stilul cît şi prin expresia caracterului, vîrstei şi detaliilor biografice ale personajului reprezentat.

Într-un bine cunoscut studiu [8] G.M.A. Hanfmann arată că noţiunea de personalitate în studiul portretisticii antice datează doar de cîteva decenii, graţie operei de pionierat a lui W. Stern, continuată apoi de către alţi cercetători printre care mai cu seamă de Georg Misch, a cărui lucrare [9], de o deosebită importanţă în interpretarea personalităţii, se bazează pe „portretele autobiografice" literare rămase din antichitate, care vădesc o preocupare morală şi filosofică de pus în legătură strînsă cu semnificaţia şi caracteristicile artistice ale portretelor plastice.

Sîntem îndreptăţiţi astfel să căutăm a desluşi indiciile biografice, cauzele biologice care apar atît de pregnant în portretul pe care îl studiem, spre a lămuri în ce constă noutatea şi verismul acestuia, care este data şi, dacă este posibil, locul unde a fost executat.

De la Dio Cassius-Xiphilinos [10] aflăm că datorită unor hemoragii interne evacuate prin aparatul digestiv, care începuseră cu mulţi ani înaintea morţii şi cărora natura viguroasă şi optimistă a împăratului nu le dăduse nici o atenţie, starea sănătăţii se agravă, devenind apoplectic, iar corpul se umflă din pricina hidropiziei. Ajuns la Selinunte în Cilicia muri subit. Rezultă clar că abandonarea frontului partic de către Traian şi intenţia sa de a se întoarce la Roma au drept cauză sănătatea care se şubrezise, boala pe care nu o tratase crezînd-o nepericuloasă, dar care spre surprinderea sa şi a celor din jur îi curmă în chip neaşteptat zilele.

Paribeni [11], supunînd simptomele amintite de Dio Cassius-Xiphilinos unei expertize medicale, conchide că oboselile războiului au agravat starea de boală preexistentă care putea încă permite unui corp robust desfăşurarea unei activităţi restrînse, dar organismul uzat al omului de 64 de ani a cedat după criza apoplectică parţială, urmînd apoi stadiul hidropic şi în final moartea prin stop cardiac. Intempestivitatea evenimentelor se pare că nu lăsa răgaz adoptării formale a unui succesor, dar Pompeia Plotina scrise Senatului [12] că Traian a desemnat, pe patul de moarte, pe Hadrian, aflat la Antiohia. Moartea împăratului a fost anunţată numai peste cîteva zile, vreme în care Hadrian a putut fi avertizat.

Maladiei îndelungate i se datoresc aşadar numeroasele particularităţi faciale ale capului din Colecţia Severeanu, iar căderii bruşte dinaintea sfîrşitului, micşorarea celor două mase cărnoase de pe linia maxilarului şi cutele pielii pe gît şi sub bărbie. Expresia generală a figurii este patetică, de surprindere în faţa morţii pe care vigurosul şi viteazul împărat o aştepta să-i vină pe cîmpul de luptă şi nu pe patul de suferinţă. Este în această atitudine a lui Traian ceva din dîrzenia şi melancolia puterilor încă tari, curmate în chip laş de boală, aceeaşi îndărătnică dispreţuire a cărnii pe care urmaşii săi voiau să o îngenuncheze: stoicul Marcus Aurelius şi apostatul Iulian, răpus şi el

pe același front partic, în deplinătatea aceleiași vitalități, de către același nedemn dușman [13] care era suferința fizică.

Se spune că decrepitudinea fizică subită cauzată de boală face să semene chipurile urmașilor cu cele ale părinților; fața se mulează astfel pe trăsăturile fizionomice ereditare scoțînd și mai mult în evidență înrudirea lor succesională. Marcus Ulpius Traianus pater, înfățișat pe aureul comemorativ [14] cu puțin înaintea morții survenită în jurul anului 100 [15], are profilul foarte apropiat, în ceea ce privește tratarea detaliilor faciale, de capul lui Traian din Colecția Severeanu. O și mai strînsă legătură iconografică o prezintă însă bustul acestuia din Muzeul Capitoliului-Roma [16], la care se pot observa fosele scurte ce pornesc din colțurile gurii, precum și masele cărnoase decrepite de pe maxilar, orientate vertical pe obraz, aidoma celor caracteristice imaginii studiate.

Cornelius C. Vermeule acordă o mai mare importanță decît Gross portretelor împăratului de pe reliefurile aticului arcului de la Beneventum pe care le consideră, alături de J. M. C. Toynbee [17] și contrar îndoielilor asupra unei datări în epoca hadriană, emise de Gustaf Hamberg [18], ca fiind postume, sprijinindu-și această afirmație pe datele aduse de studierea statuii de la Fogg Art Museum. Făcînd o comparație riguroasă între portretele sus amintite ale arcului de la Beneventum și capul din colecția Severeanu, relevăm importanța deosebită a monumentului ce îl studiem prin aceea că întrunind cele mai multe elemente biografice și fiind aproape o fișă iconografică a suferințelor implicate de boală în cele din urmă luni ale vieții, se constituie ca ultim document imagistic creat înaintea morții. Capul de pe arcul de la Beneventum (latura dinspre suburbie a aticului) devine astfel clar un monument postum, căci, păstrînd aspectul general al capului de la București, fosele adînci de la baza nasului și cele din colțurile gurii, ochii trași în fundul capului și în fine indiciile sfîrșitului iminent afirmate de monumentul studiat, nu redă totuși detaliile amănunțite ale slăbiciunii fizice premature ci, trecîndu-le cu vederea, lasă loc larg înțelegerii că cel reprezentat nu se mai numără printre pămînteni. Naturalismul exagerat nu avea ce căuta pe un monument oficial, dar nici convenționalismul capului de la Ostia [19] de factură hadrianică nu ar fi făcut figură bună alături de inscripția dedicatorie.

Dacă din punct de vedere fizionomic, grație indiciilor acumulate de portretul ce îl cercetăm, situarea sa cronologică apare clară în imediata apropiere a sfîrșitului, realizarea artistică și valențele estetice se cer lămurite și încadrate în ansamblul cunoștințelor pe care le avem asupra artei portretului în epoca lui Traian. Portretele monetare, folositoare cronologiei, nu ne pot fi de un ajutor direct deoarece se pliază mai mult sau mai puțin manierei oficiale precum și tradițiilor oficinelor monetare emitente. Caracteristica frapantă a portretelor în ronde-bosse ale lui Traian este, așa cum remarcă Gilbert Ch. Picard [20], soliditatea construcției, voința sculptorului de a afirma energia și hotărîrea puse în serviciul unei inteligențe practice și lucide. Aceeași energie, distonînd cu personajul reprezentat, apare și în portretele Plotinei sau ale Mercianei, soția și sora împăratului. Odată consumat iluzionismul Flaviilor, portretele primei epoci traiane vădesc un echilibru reținut în redarea veristă a caracterelor fizionomice, în special ale manifestărilor senectutei.

Un bun exemplu în acest sens sînt cele două *imagines clipeatae* din Muzeul de la Ostia, provenind din termele lui Mithra [21].

Cu alte cuvinte, G. M. A. Hanfmann [22] exprimă această trecere de la epoca Flaviilor la cea a lui Traian printr-o schimbare a conceptului personalității în sensul că afirmarea demnității imperiale și a virtuții virile, eroice, capătă o ascendență din ce în ce mai mare asupra elementelor specifice personajului reprezentat. Singurele portrete ale lui Traian, spune cercetătorul amintit, care admit infirmitatea, bătrînețea și boala sînt postume, ca de pildă cele de pe arcul de la Beneventum. Asistăm deci în această vreme la o renaștere incipientă a portretului apoteotic [23] a cărui primă manifestare constă în exprimarea ideii prestigiului și majestății imperiale. A simplifica însă un fenomen complex cum este cel artistic, prin încadrarea lui într-o formulă lapidară, înseamnă a risca nesesizarea motivelor interne și în ultimă instanță a specificului său.

Portretul pe care îl publicăm, înainte de a rezolva caracterul postum al unora din imaginile lui Traian, pune el însuși probleme ce se cer deslușite pentru justa apreciere a aportului său iconografic. Dualismul între caracteristicile personale pe de o parte și problema artistică pe de alta există în domeniul portretului vreme de secole. Bianchi Bandinelli [24], subliniind întîietatea cronologică a primei tendințe, arată că ea prevalează asupra celei de-a doua, completa fuzionare a acestor exigențe producîndu-se abia în sec. III. Nu putem trasa o linie demarcantă sigură, deocamdată pentru această vreme, între oficial și particular, între personal și concept artistic, cu atît mai mult cu cît în ecuația complicată a datelor deja menționate se adaugă acel deziderat al vremii ce se vrea clasicist și elenic și care va deveni ulterior romantic și morbid.

Este, într-un sens, verist capul lui Traian din Colecția Severeanu? Fără îndoială că da, în sensul în care verismul înseamnă autobiografic, în sensul în care originea acestuia în portretul roman [25] înseamnă abandonarea organicității imaginii umane, caracteristică esențială a artei grecești. Dar experiența și tendințele veriste ale portretului pre-augustan, care apar în portretistica vremii lui Traian și sînt prezente pe imaginea ce o studiem, sînt atenuate și reelaborate grație măiestriei și viziunii elenistice, asimilate vreme de un secol. Printre produsele asemănătoare acestei maniere artistice, atît de interesantă în diversitatea componentelor ei, remarcăm capul de bronz de la Cladova, păstrat la muzeul din Belgrad [26]. Același echilibru al maselor, același joc al cărnii sub piele, aceeași plasticitate la un portret contemporan ce reprezintă probabil pe Claudius Livianus, prefectul pretoriului în timpul primului război dacic.

Între busturile de pe *imagines clipeatae* de la Ostia, mai sus amintite, și capetele de la Cladova și București, primele abia detașate de iluzionismul flavic, cele din urmă întrunind tot ceea ce elaborase mai original perioada traiană, sînt aproape două decenii de activitate artistică cu atît mai fervență cu cît mai multe tendințe și tradiții se împletesc în definirea ei. Că și din punct de vedere stilistic perioadei traianice și anume sfîrșitului acesteia îi aparține capul din colecția Severeanu, este un fapt pe care îl socotim evident fie și numai prin comparație cu perioada de tranziție marcată prin portretele aticului

arcului de la Beneventum care, cu toată insistența cutelor faciale, sînt departe de capul de la București și se apropie prin acel „sfumato" caracteristic [27], de morbidețea portretului de la Ostia (nota 19).

Locul de descoperire al portretului ce ne preocupă nu este cert. Doctorul Severeanu, care îl obținuse în schimbul altor obiecte de la dr. Slobozeanu, notează în însemnările sale că ar fi provenind de la Callatis. Doctorul Slobozeanu întrebat în 1960 de către Gh. Astancăi, de la care deținem informația, afirma că l-ar fi cumpărat de la un sătean din împrejurimile cetății Tropaeum Traiani. Ne îndoim de sinceritatea ultimei afirmații și pentru motivul că săpături la Tropaeum Traiani nu s-au făcut decît supravegheate de autoritățile arheologice, pe cînd la Mangalia orice particular care săpa un șanț pe proprietatea sa putea vinde nestingherit de lege ceea ce scotea din săpătură. Fără a înclina pentru Callatis, deși calitatea marmurei și a execuției sînt demne de cel mai strălucit oraș grecesc din Pontul Stîng, credem că monumentul a fost descoperit în Dobrogea. Executat pe loc s-au adus dintr-un centru de seamă, care va fi fost acela, este greu de spus.

Prima ipoteză nu este cu totul neverosimilă. Se cunosc, e drept, dintr-o perioadă ceva mai tîrzie o serie întreagă de portrete descoperite în Dobrogea sau în imediata ei apropiere [28] și lucrate în ateliere locale. Mai probabilă este însă o altă proveniență pe care o presupunem grație publicării în *Archaeology* din iunie 1966 [29] a unui portret-bust al lui Traian aflat la Muzeul arheologic din Ankara și descoperit în regiunea Ankarei. Este vorba de un medalion de bronz aurit din centrul căruia se detașează, în alto relief, bustul împăratului *(46/a)*. Legătura dintre capul din Colecția Severeanu și acest medalion este deosebit de strînsă. Aceeași tratare, același patetism, aceeași slăbiciune dinaintea morții și mai ales aceeași viziune structivă și aceleași mijloace de expresie artistică. Compararea este sugestivă. Capul pe care îl prezentăm nu mai apare astfel ca o excepție. Mijloacele comune de expresie, viziunea comună să însemne oare un același atelier sau mediu artistic?

Este adevărat că în toată arta oficială a epocii lui Traian a fost remarcată personalitatea pregnantă a unui artist care, ocupînd o funcție publică, a amprentat, precum Fidias cu geniul său, întreaga producție sculpturală a vremii [30]-dar nu este mai puțin adevărat că în același timp orașele Orientului elenizat și în special cele din Asia Mică aduc artei romane concepții proaspete, izvorîte din imediata legătură cu viața, spre deosebire de rafinamentul atic întors nostalgic către trecut [31]. Mi se pare că nu este o exagerare dacă se consideră, bineînțeles avînd în vedere principiul istoricității fenomenului artistic, așa cum crede și Bianchi Bandinelli [32], că tocmai în vremea lui Traian, datorită tuturor acestor înnoiri la care centrele microasiatice își aduc contribuția lor, începe să se formeze arta antichității tîrzii. Cele trei monumente, capul de la Cladova, de la București și în fine medalionul de la Ankara, au trăsături comune și înrudiri de origine artistică, ele punctînd, în opinia noastră, unul din curentele microasiatice sus amintite.

Este o interpretare pe care poate cercetările viitoare, pornind de la acest portret deosebit al lui Traian, o var lămuri cu mai multe argumente sau o vor adînci cu mai profunde cunoștințe.

Capul lui Traian, din Colecţia Severeanu, prin patetismul său, vădeşte o afecţiune deosebită pentru viaţa şi rolul istoric al imperialului erou rămas în memoria tradiţiilor şi legendelor populare [33] pînă dincolo de graniţele provinciilor cucerite. Artistul care îi va fi sculptat ultima imagine, a făcut-o cu pasiunea şi emoţia unei dedicaţii închinată celui mai drept, mai viteaz şi mai înţelept dintre cîrmuitorii Romei, *Optimo Principi.*

NOTE

[1] Inventar nr. 20.001. Dimensiunile capului: perimetrul occipitalo-frontal, 650 mm; perimetrul parietalo-maxilar, 665 mm; perimetrul gîtului, 380 mm. Cf. M. Gramatopol, în *Apulum*, VII, 1968, p. 369–369.

[2] Walter Hatto Gross, *Bildnisse Traians*, Berlin, 1940.

[3] H. Jucker, *Nachtrag zu W. H. Gross „Bildnisse Traians", Berlin, 1940*, în *A.J.A.*, 1953, 3, p. 250–253.

[4] Max Bernhart, *Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit*, Halle, 1926, p. 283.

[5] H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo, 1947, p. 54.

[6] G. M. A. Hanfmann, C. C. Vermeule, *A New Traian*, în *A.J.A.*, 1953, p. 223–247 şi mai ales p. 231.

[7] Paul L. Strak, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2 Jahrhunderts*, vol. I, Stuttgart, 1931.

[8] G. M. A. Hanfmann, *Observations on Roman Portraiture*, în *Latomus*, 1952, 3, p. 343.

[9] Georg Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, Londra, 1950, mai ales capitolele: *Autobiography in Political Life-the Roman Emperors*, vol. I, p. 255–286 şi *The Portrayal of Individuality-the Meditations of Marcus Aurelius*, vol. II, p. 443–485.

[10] Dio Cassius, 68, 33.

[11] Roberto Paribeni, *Optimus Princeps*, Messina, 1927, vol. II, p. 308–309.

[12] Dio Cassius, 69, 1.

[13] Ammianus Marcellinus, XXV, 3.

[14] L. von Matt, H. Kühner, *Die Cäsaren*, Würzburg, 1964, pl. 77a = *B.M.C.*, nr. 498 pl. 17, nr. 18.

[15] Plinius cel Tînăr, *Panegiricul*, 89.

[16] Pentru iconografia lui Traianus Pater, cf. J. J. Bernoulli, *Die Bildnisse der römischen Kaiser*, Berlin, 1891, vol. II, p. 89–91, pl. XXVIII a-b şi un profil ceva mai tînăr, asemănător fiului său pe fragmentul unei camee de la Cabinetul de Medalii, cf. E. Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1897, p. 150, nr. 288, pl. XXXIV.

[17] J. M. C. Toynbee, recenzia cărţii lui Hamberg, în *J.R.S.*, 1946, nr. 36, p. 181; vezi de asemenea C. Pietrangeli, *L'arco di Traiano a Benevento, documentario fotografico*, Roma, 1943.

[18] P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art, with Special Reference to the State Reliefs of the Second Century*, Uppsala, 1945, p. 63–75.

[19] R. Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica*, Milano, 1934, pl. CCVI; Raissa Calza, *Scavi di Ostia, i ritratti*, Roma, 1964, p. 59, nr. 89, pl. LII–LIII.

[20] G-Ch. Picard, *L'art romain*, Paris, 1962, p. 97.

[21] A. Frova, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Torino, 1961, p. 239, fig. 198, 199 = R. Calza, *op. cit.*, p. 51, nr. 72, 73, pl. XLII, XLIII.

[22] G. M. A. Hanfmann, *op. cit.*, în *Latomus*, 1952, 4, p. 460.

[23] H. P. L'Orange, *op. cit.*, p. 66. Cezura în apoteoza portretului imperial între domniile lui Domitian şi Antoninus Pius ar trebui reconsiderată ţinînd seama de unele statui ale lui Traian şi mai ales de reprezentările lui Antinous divinizat.

[24] R. Bianchi-Bandinelli, *Sulla formazione del ritratto romano*, în vol. *Archeologia e cultura*, Milano, 1961, p. 184.

[25] G. M. A. Richter, *The Origin of Verism in Roman Portraits*, în *J.R.S.*, 1955, nr. 45, p. 39–46.

26 P. Ducati, *La scultura romana*, Florența, 1934, p. 27.

27 J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School, a Chapter in the History of Greek Art*, Cambridge, 1934, p. 239–241.

28 G. Bordenache, *Un nou portret al Faustinei cea Tînără*, în *Omagiu lui P. Constantinescu-Iași*, București, 1965, p. 93–100 și *Le statue imperiali nella Moesia Inferior e la propaganda ufficiale dell'Impero*, în *Studii clasice*, VII, 1965, p. 215–224.

29 *Art Treasures of Turkey*, în *Archaeology*, 1966, vol. 19, nr. 3, p. 197. O piesă similară, din păcate mult prea fragmentară, e publicată de Nicola Bonacasa, *Ritratti greci e romani della Sicilia.*, Palermo, 1964, p. 75, nr. 94, pl. XLIII, 1–2: „trebuie să fi fost un splendid portret al lui Traian deși starea de conservare e atît de precară încît nu putem emite nici o apreciere adecvată; reținem totuși abilitatea în redarea volumelor precum și realismul cu care sînt executate gura și obrajii".

30 R. Bianchi-Bandinelli, *L'arte romana dopo Wickhoff*, în vol. *Archeologia e cultura*, p. 258.

31 Idem, *La crisi artistica del mondo antico*, *ibidem*, p. 192.

32 *Ibidem*, p. 193.

33 R. Paribeni, *Traiano nelle tradizioni e nelle leggende*, în vol. *Optimus Princeps*, II, p. 312–316.

UN DENAR NEOBIŞNUIT DESCOPERIT LA TURDA

Pe la jumătatea deceniului şase a ajuns în colecţia Cabinetului numismatic al Academiei un denar de argint cu titlu inferior, descoperit în împrejurimile Turdei *(Potaissa)*. Pe platoul care domină aşezarea modernă exista un mare castru roman construit odată cu instalarea în acel loc a Legiunii a V-a Macedonica, adică prin anii 166—167. Această aşezare militară va avea ca urmare dezvoltarea rapidă a satului *(vicus)* de mai înainte care rămîne totuşi în această situaţie pînă în primii ani ai domniei lui Septimius Severus (193—211), cînd devine *municipium*, fiind curînd după aceea, încă sub acelaşi împărat, ridicat la rangul de *colonia*. Modesta descoperire numismatică la care ne referim şi care reprezintă o emisiune a lui Decimus Caelius Balbinus ce deţinea, împreună cu colegul său de Senat, Marcus Clodius Pupienus Maximus, pentru cîteva luni doar, demnitatea imperială în anul 238, ar fi rămas fără vreun ecou special în peisajul circulaţiei monetare de la Potaissa [1], dacă prin inscripţia de pe revers nu ar fi aruncat o semnificativă lumină asupra evenimentelor petrecute în acel an în îndepărtata Romă. Piesa, deci, de care ne ocupăm, are înscrisă pe avers [2] următoarea legendă [3]: IMP C D CAEL BALBINVS AVG în jurul bustului laureat, drapat şi cuirasat al împăratului, spre dreapta; pe revers: P M TR P COS P P [4], în jurul efigiei împăratului în picioare, în togă, întors către stînga, ţinînd o ramură în mîna dreaptă ridicată şi în stînga un *parazonium* (sabie scurtă). Moneda *(42/c, d)*, cu toate caracteristicile ei pe care le vom vedea mai jos, este inedită atît în litera cît şi în spiritul acestora. Noutatea acestui denar constă în particularităţile stilistice şi artistice ale portretului ce aduce elemente inedite în iconografia împăratului, mai bine cunoscută doar în vremea din urmă, precum şi în menţionarea unui singur consulat în legenda reversului. Avînd în vedere faptul că reversul, cu excepţia anomaliei pomenite, este perfect identic cu cel al denarului RIC, nr. 5(1), s-ar putea presupune că este vorba doar de o simplă omisiune datorată gravorului matriţei monetare. Caracterul inedit al portretului imperial şi distribuţia absolut normală a literelor în legenda reversului justifică autenticitatea monedei pe care trebuie să o plasăm într-o serie necunoscută al cărei unic exemplar este.

Evenimentele anului 238 sînt strîns legate de explicaţia legendei reversului. De asemenea portretul monetar, admirabil conservat, ne prilejuieşte prin minuţia şi realismul său o mai bună cunoaştere a personalităţii distinsului

senator și o mai profundă și amplă înțelegere a imaginilor în marmură și bronz ale acestuia [5]. Un astfel de document figurat cu caracter profund analitic completează portretul literar datorat lui Iulius Capitolinus [6] care îl înfățișează în chipul următor: „Balbinus era de neam foarte nobil; a fost *consul a doua oară* și guvernatorul unui mare număr de provincii . . . Își atrăsese o mare dragoste prin bunătate, ca și printr-o imensă onestitate și modestie. După cum însuși afirma, era dintr-o familie foarte veche, de la Balbus Cornelius Theophanes, care obținuse dreptul de cetățenie romană de la Gnaeus Pompeius, ca unul care era foarte apreciat în patria sa, fiind și scriitor de istorie. Era, de asemenea, de statură înaltă, remarcabil prin înfățișarea lui fizică, dar excesiv în plăceri; era împins la aceasta, desigur, de un mare număr de bogății, căci era bogat și de la strămoșii familiei sale, iar pe de altă parte, își strînsese el însuși bogății prin diverse moșteniri. Era un orator strălucit și datorită versurilor sale devenise renumit între poeții timpului. Era dornic de băutură, mîncare și dragoste, îngrijit la îmbrăcăminte; nu i-a lipsit nimic care-l putea face plăcut poporului și iubit de Senat".

În timpul crizei din anul 238, Senatul, rămas singur administrator al treburilor publice, propune alegerea unei comisii de douăzeci de senatori *(viginti viri consulares ex S. C. Rei Publicae curandae)* pentru a organiza Italia din punct de vedere militar împotriva atacului lui Maximinus care sosea cu întreaga sa armată. Ampla discuție cu privire la data constituirii și la activitatea acestei comisii pare a se fi încheiat în mod logic cu demonstrația lui A. Theodorides [7], care o plasează după moartea Gordienilor și înaintea învestiturii lui Pupienus și Balbinus. Se pare că bogata ei activitate s-a făcut demnă de amintirea posterității: foștii membri au ținut să-și înscrie participarea pe propriile epitafe, ca funcție supremă a carierelor lor administrative [8].

Trupele senatoriale masate la Ravenna și puse mai apoi sub comanda lui Pupienus au fost organizate, în cea mai mare parte, de comisia senatorială în rîndurile căreia se numărau și viitorii împărați. În curînd a avut loc alegerea ca împărați a celor doi senatori și numirea ca Caesar a unui nepot, încă minor, al Gordienilor din Africa, nepot care se afla la Roma și care fusese impus de pretorieni și de mulțime, astfel că provinciile au luat cunoștință de noii cîrmuitori ai statului. Autoritatea Senatului, asupra căreia impietau pretorienii și veteranii din cazărmile orașului, nu era însă pe placul nici al plebei, nici al armatei. Acestea nu s-au lăsat potolite decît atunci cînd celor doi colegi imperiali le-a fost alăturat, după cum spuneam, nepotul Gordienilor africani. Prin însăși cooptarea sa la imperiu, acesta legitima revolta de la Thysdrus și consacra memoria lui Gordian I și Gordian II, tată și fiu, morți, după nici o lună de guvernare, pe cîmpul de luptă, în încercarea de a rezista trupelor lui Capellianus, guvernatorul Numidiei, rămas credincios lui Maximinus Thrax.

Succedarea atîtor evenimente într-un interval de timp atît de scurt depășea posibilitatea de reacție promptă și de conformare chiar a autorităților centrale, pentru a nu mai vorbi de cele provinciale la care noutățile ajungeau prea tîrziu, după ce se perimaseră, fiind înlocuite de altele. Astfel atelierele monetare de la Roma au omis în titulatura Gordienilor din Africa epitetul

ROMANVS decretat de Senat în acelaşi timp cu cel de AFRICANVS [9]. Atelierele din provincii fac chiar confuzii: la Adrianopol, în Tracia, o monedă mică de bronz de la Gordian III poartă pe revers ca simbol un struţ, deşi cel reprezentat nu avusese de a face cu revolta de la Thysdrus.

Numirea lui Balbinus şi Pupienus de către Senat într-un moment de criză face imperios necesară popularizarea evenimentului prin emisiuni monetare ale căror exemplare să se afle în mîinile tuturor. Cariera lui Pupienus, care primise însărcinări militare, pare să fi fost mai bine cunoscută decît cea a lui Balbinus în seama căruia rămînea administraţia civilă a statului. Se execută astfel în grabă o copie a bustului senatorului Balbinus, folosită pentru aversul monedelor, iar pe reversul denarilor se înscriu funcţiile imperiale printre care marele pontificat era pentru prima oară împărţit; se neglijează însă, cel puţin pe una din seriile acestei emisiuni, am zice chiar pe prima, din motive ce se vor vedea mai jos, numărul consulatelor lui Balbinus, cel de al doilea şi ultimul, deţinut încă în 213 [10].

Că este vorba de o lipsă de informare asupra trecutului politic şi administrativ al unuia din imperialii colegi, lipsă datorată cancelariei imperiale şi implicit evenimentelor tumultuoase prin care trecea statul, ne-o dovedeşte faptul că şi alte categorii de documente oficiale consemnează fidel aceeaşi eroare, a cărei obîrşie nu o putem bănui a fi fost decît în centrul puterii care era la Roma.

Astfel un miliar de la Sitifis în Mauritania (*C.I.L.*, VIII, 10 342) înscrie titulatura lui Balbinus, dar şi a lui Pupienus, cu un singur consulat, în vreme ce un altul, tot din Mauritania (*C.I.L.*, VIII, 10 365), înregistrează corect şi cel de al doilea consulat al colegilor imperiali. Este posibil ca agitaţiile vehemente ale plebei, nemulţumită de alegerea împăraţilor senatoriali şi mai ales de amintirea prefecturii foarte severe a lui Pupienus, să fi împiedicat în zilele imediat următoare investiturii acestora (16 aprilie 238) [11] funcţionarea normală şi corectă a Cancelariei imperiului.

Graba în care s-a bătut prima serie monetară a lui Balbinus sugerată de denarul în discuţie este confirmată nu numai de evenimentele amintite care au produs confuzia epigrafică atestată şi pe alte documente, ci şi de portretul aflat pe aversul monedei. Acesta aduce date noi în iconografia împăratului prin faptul că profilul nu s-a conformat încă manierismului oficial, evident în cazul monedelor cunoscute ale lui Balbinus.

Chipul este cel al unui om de vîrstă matură, pornit spre bătrîneţe, cu fruntea brăzdată de două riduri adînci. Părul este tăiat scurt şi pieptănat pe tîmple în unghi drept. Barba scurtă este mărginită pe faţă de linia care pleacă de la obîrşia maxilarului spre vîrful bărbiei. O şuviţă îngustă de păr în faţa urechii uneşte barba cu frizura. Nasul este drept şi viguros; nările, cu conturul pronunţat, sînt sculptate cu minuţie în relief. Arcadele sprîncenelor pleacă de la baza nasului şi sînt dublate de cuta inferioară de pe frunte. Ochii şi pleoapele, pupila şi irisul sînt marcate cu grijă şi învăluite de o uşoară penumbră care dau bustului căldura aerului meditativ din care se degajă înţelepciune şi calm.





a *b*

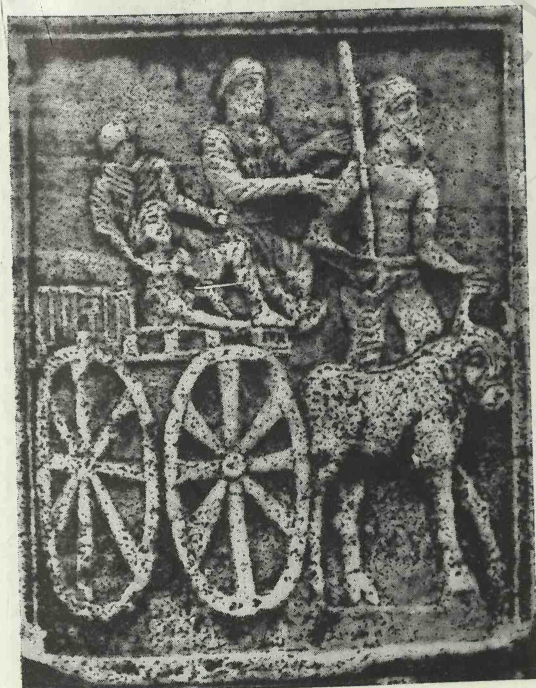
c





d

e *f*



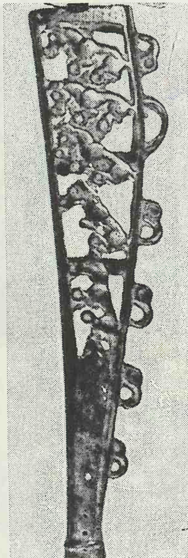


a) Stelă funerară attică de marmură, 550—540 î.e.n.; M.N.A. *b)* Frontonul tezaurului sifnienilor de la Delfi, marmură. *c)* Tetradrahmă de argint de la Siracuza, sec. V î.e.n. *d)* Tetradrahmă de argint de la Gela, sec. V î.e.n. *e, f)* Monumentul de la Adamclisi, metopele 9 § 35.

1



a



b

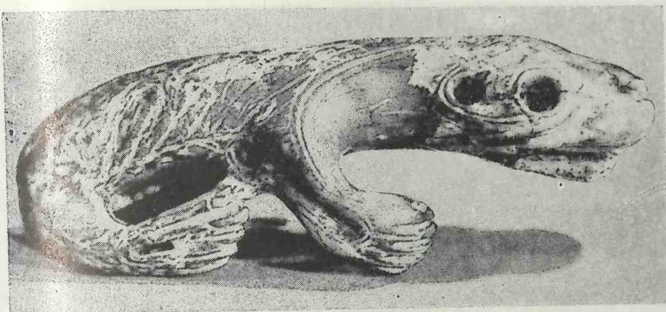


c

d

2

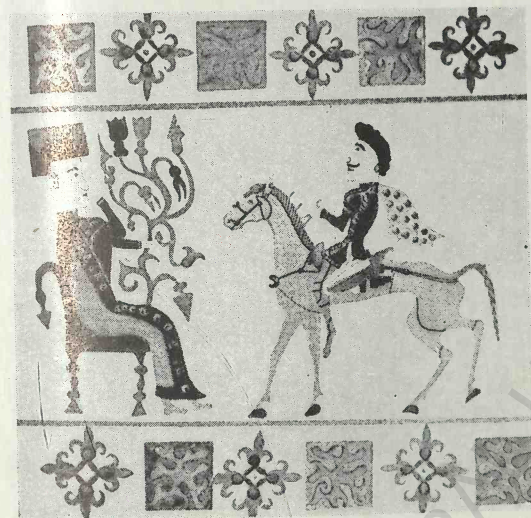
a) Amforă stil Fikellura de la Camiros Rodos, 540 î.e.n.; British Museum. *b)* Teacă de pumna miniatural, probabil Tagar II; M.E.H. *c)* Animal fantastic, tatuaj pe brațul unui bărbat di mormîntul 2 de la Pazyryk, Altai, sec. IV—III î.e.n.; Ermitaj. *d)* Tezaurul de aur de la Pana



a



b



c



d

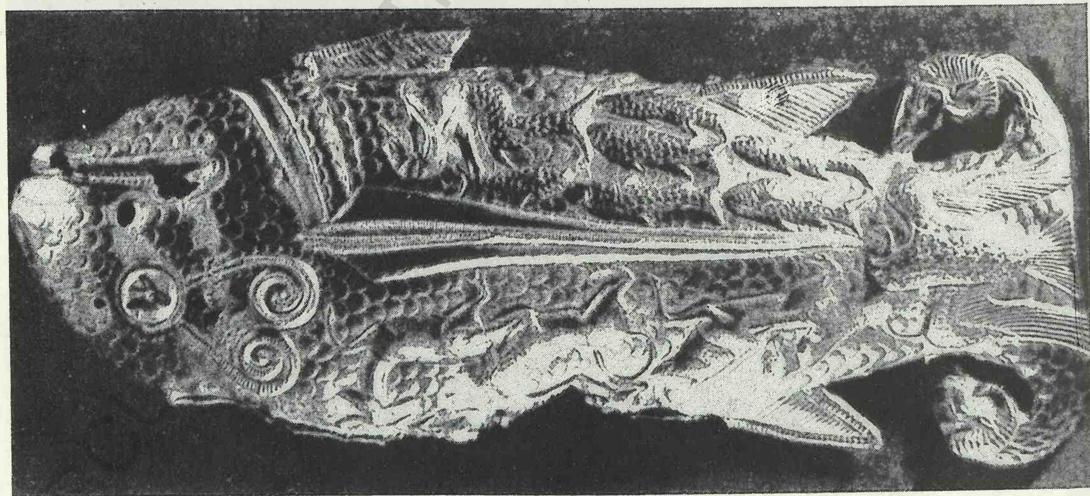
e



a) Focă de os din Alaska de nord-vest, cultura Ipiutak; M.I.N.N.Y. *b)* Medalion de aur de la Pazargik, sec. VI î.e.n.; M.A.S. *c)* Cort de fetru (detaliu) din mormîntul 5 de la Pazyryk, sec. IV î.e.n.; Ermitaj. *d)* Aplicație de piele decupată de pe sarcofagul de lemn din mormîntul 1 de la Pazyryk; Ermitaj. *e)* Matrița de bronz de la Garcinovo, Bulgaria, sec. V î.e.n.; M.I.Ș.

3

a



b

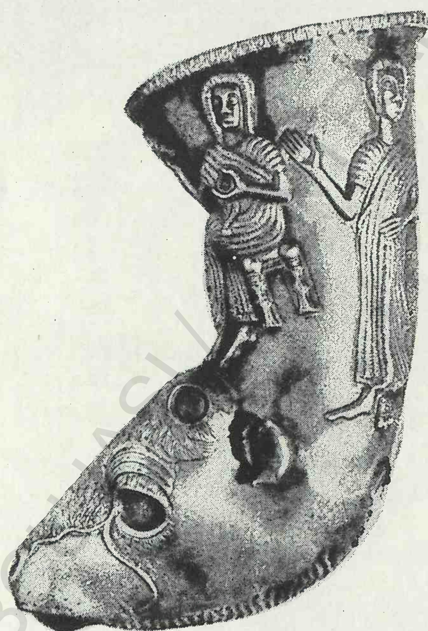
4

a) Pectoralul de aur (detaliu) de la Tolstaia Moghila, sec. IV î.e.n.; M.T.I.K. *b)* Piesă de aur din tezaurul de la Vettersfelde, sec. VI î.e.n.; M.P.P.B.



a) Fragment din fresca mormîntului tracic de la Kazanlîk, Bulgaria, sec. III î.e.n.

a



b

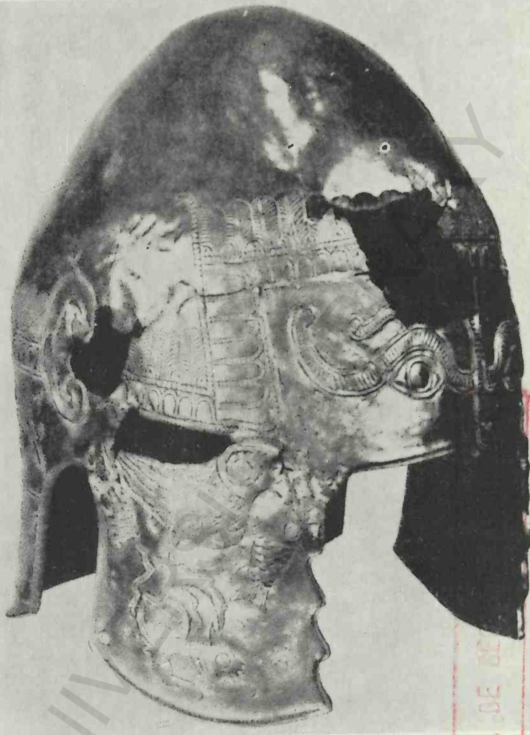


c

6 *a)* Fragmente ale ritonului de aur de la Merdjani, sec. IV î.e.n.; Ermitaj. *b, c)* Ritonul de argint aurit de la Poroina, sec. IV î.e.n.; M.I.R.S.R.



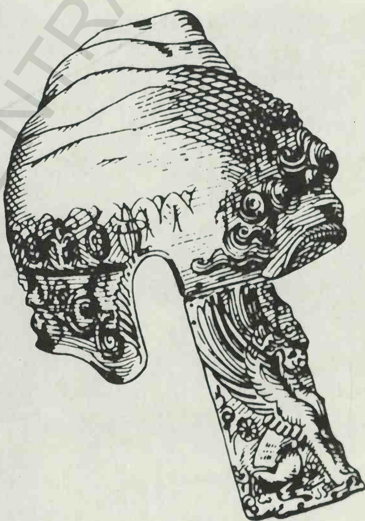
a

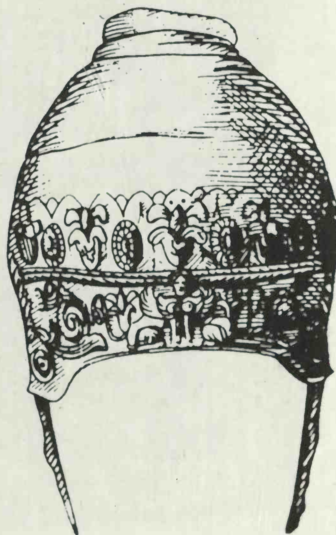


b

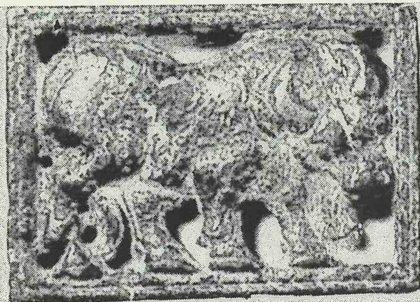
c

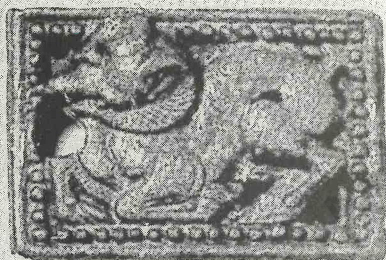


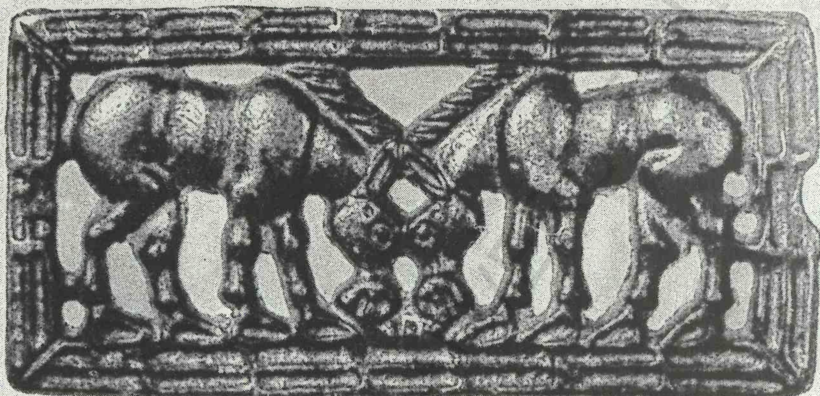


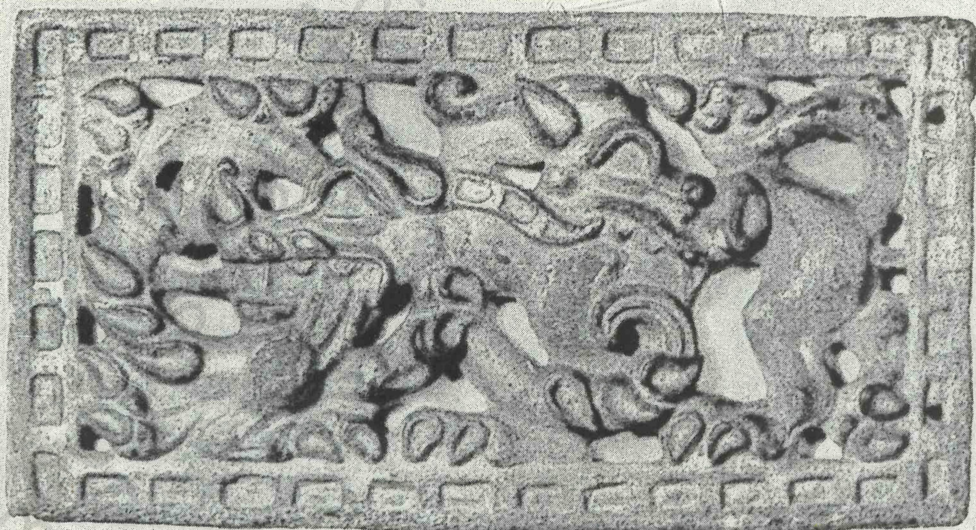


a) Fragment (desen) al coifului de aur de la Băiceni, sec. IV î.e.n.; M.I.R.S.R. *b)* Coiful getic de argint de la Muzeul din Detroit, sec. IV î.e.n. *c)* Coif de bronz de la Mastiughino (desen reconstitutiv), sec. IV î.e.n.; Ermitaj.



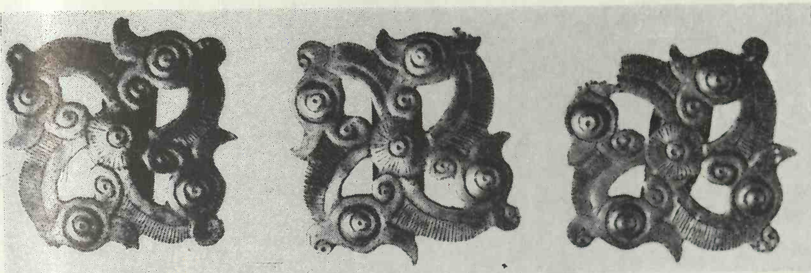






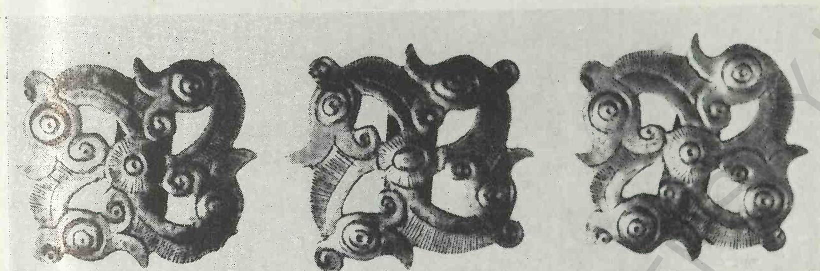
8

a) Piese reprezentative de bronz din zona Ordos; British Museum.



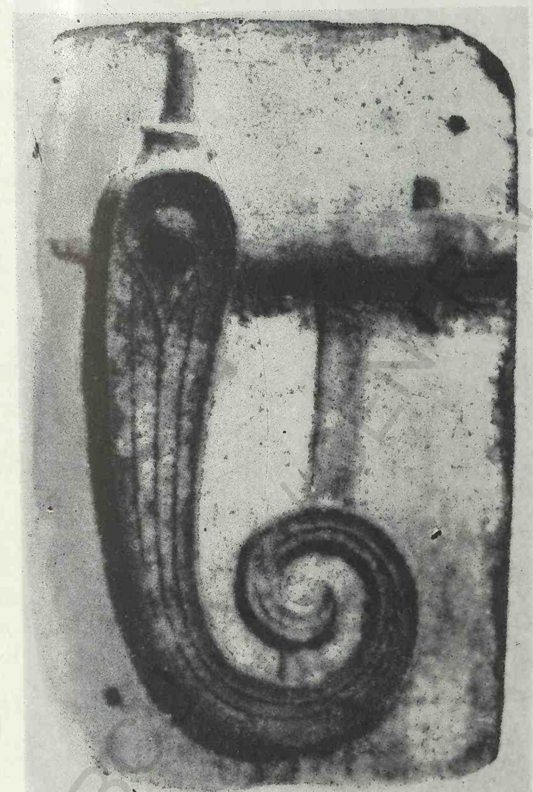
a

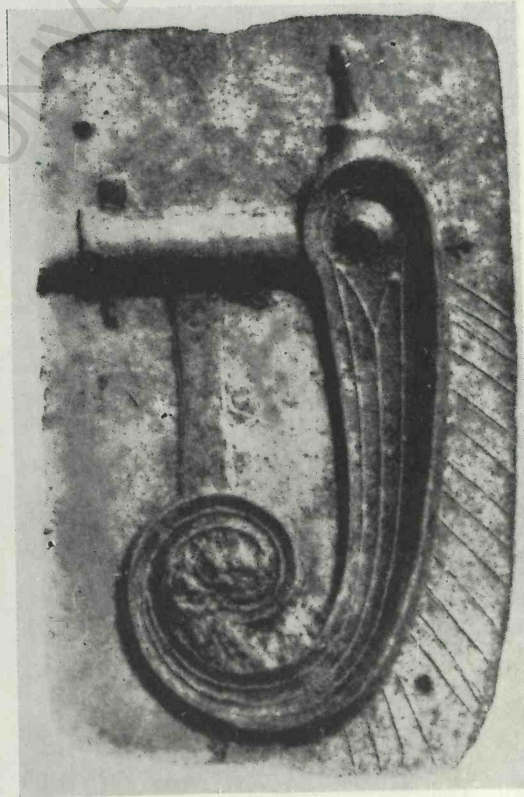




b

c

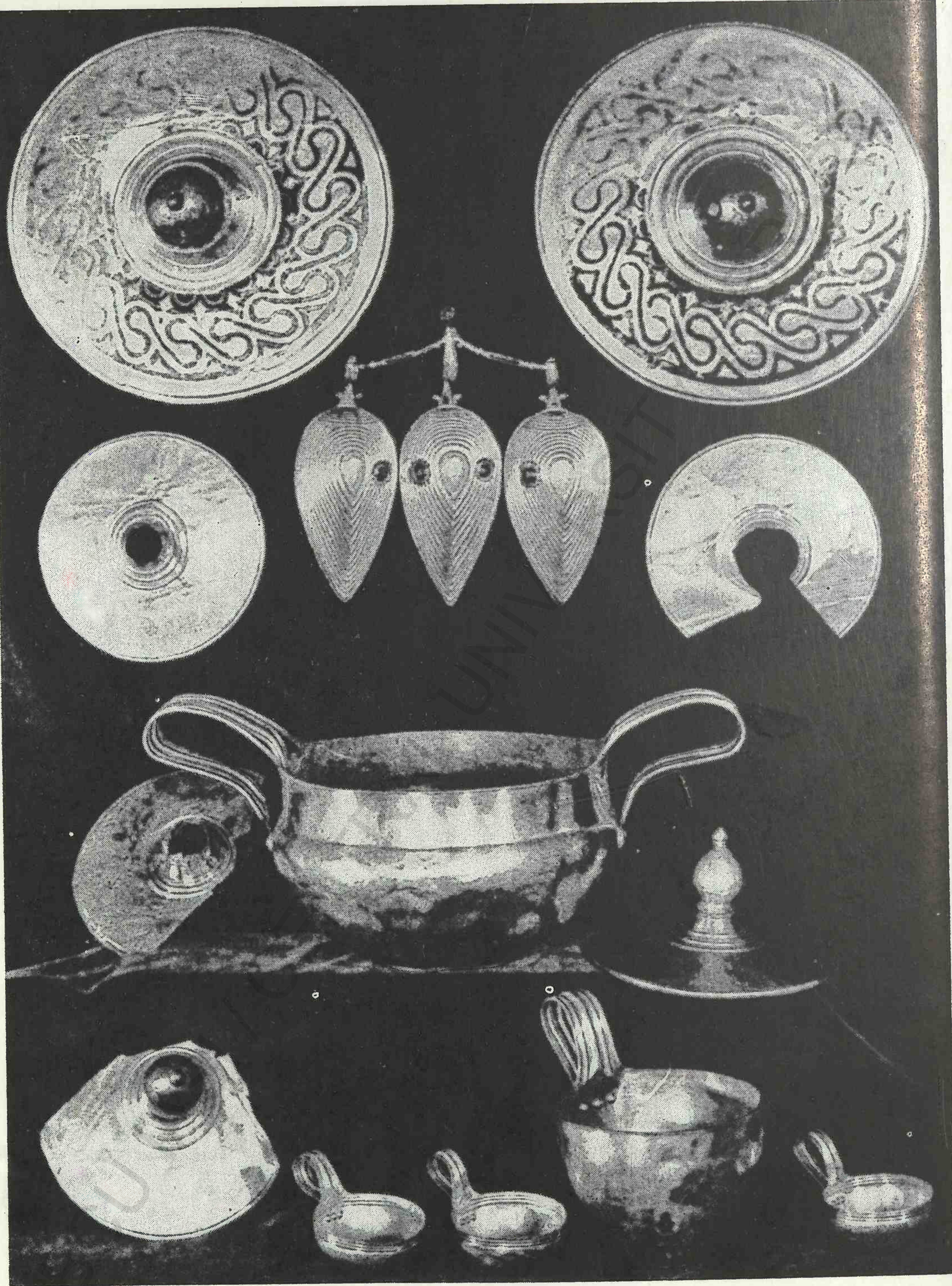




d

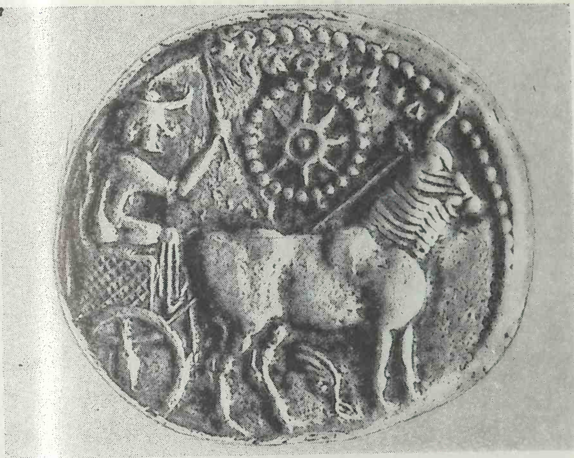
e

a-c) Aplice de argint traco-getice, sec. IV—III î.e.n. *d-e)* Tipare de lut pentru topoare de bronz, Razgrad, Bulgaria, sec. XVI—XII î.e.n.; M.A.S.



10

a) Tezaurul de aur de la Vălcitrăn, sec. IX î.e.n.; M.A.S.



a



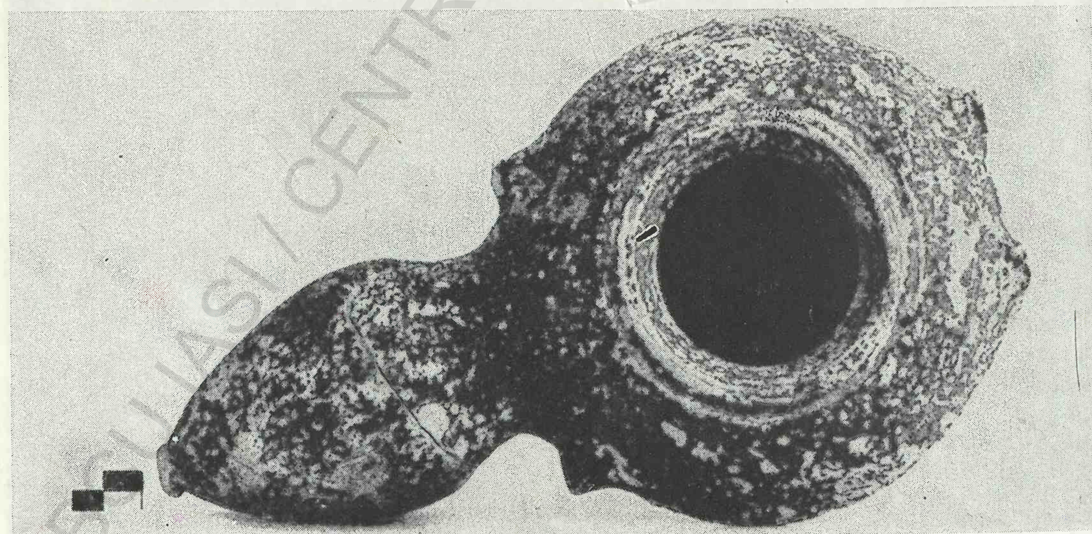
b

c

a) Monedă tracică de argint emisă de tribul deroniţilor, sec. VI î.e.n. *b-c)* Disc mare şi vas triplu din tezaurul de la Vălcitrăn; M.A.S.

11

a

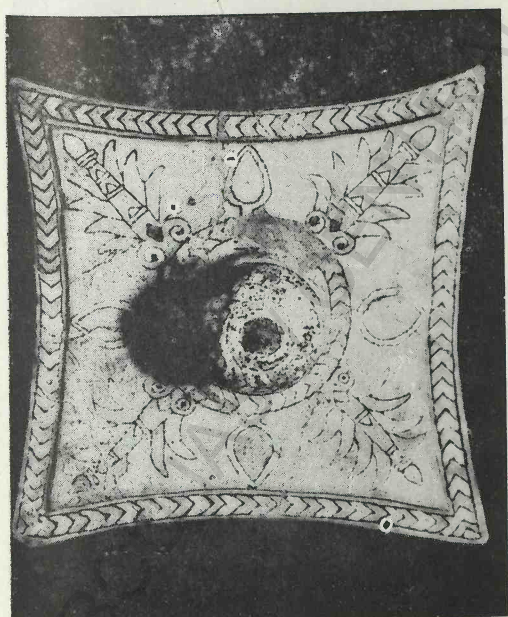


b

12

a) Opaițe descoperite la Kerci, U.R.S.S., sec. I. i.e.n. *b)* Vas pentru parfumuri descoperit la Lato, în Creta, epoca elenistică.

a



b

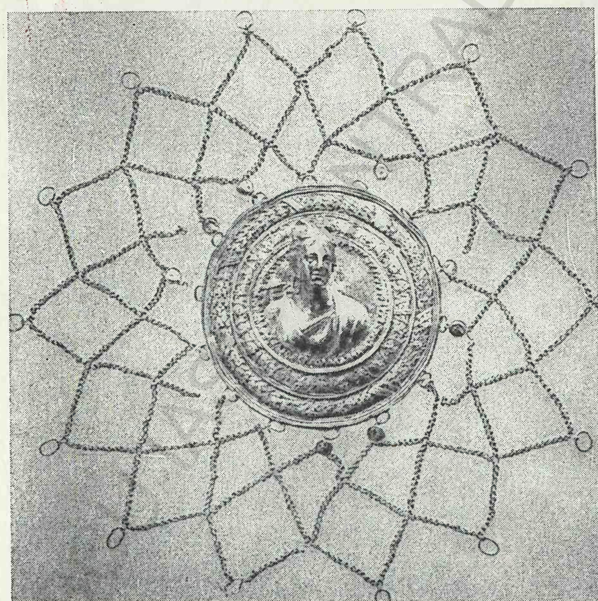


c

13

a, c, b) Friză cu discuri ceramice, piron şi aplică de ceramică glazurată din palatul lui Assurnassirpal II de la Assur; Pergamon Museum, Berlin.

a



b



14

a) Medalionul elenistic de aur de la M.I.N.A.C. *b-c)* Medalioane de aur cu bustul Artemide din Colecția Stathatos, Atena.

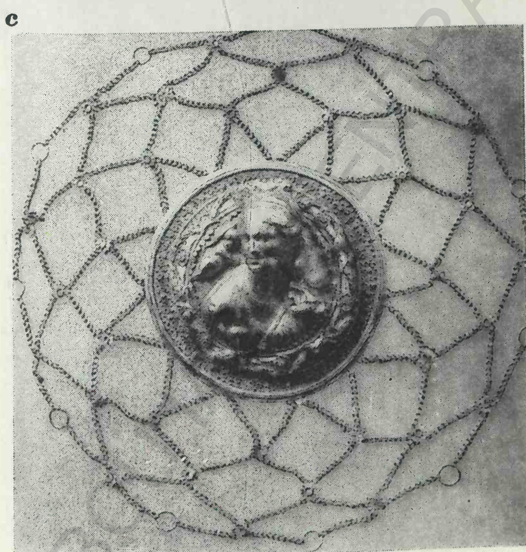


a



b

c

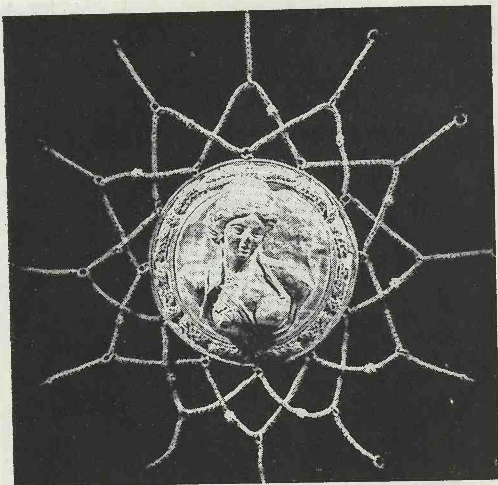


d

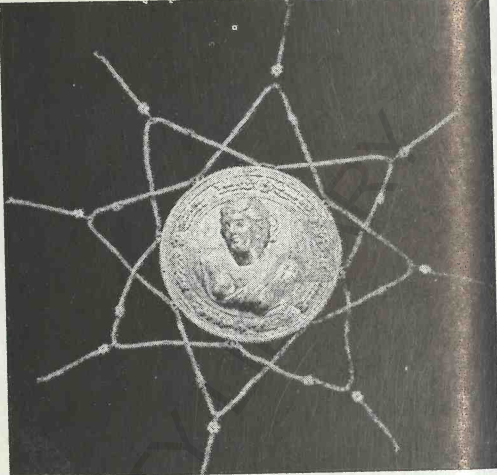


a, *b*) Cercei de tîmplă din aur de la Kul-Oba şi Balşaia Blisniţa, sec. V î.e.n.; Ermitaj. *c*) Medalion de aur cu bustul Afroditei din Colecţia Stathatos, Atena. *d*) Medalion de aur din Colecţia Benaki, Atena.

a



b



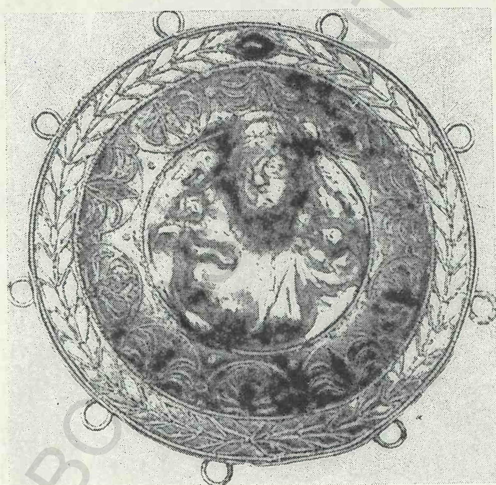
c



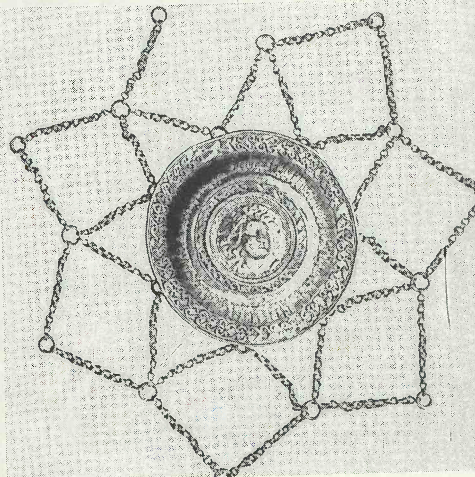
d



e



f



16

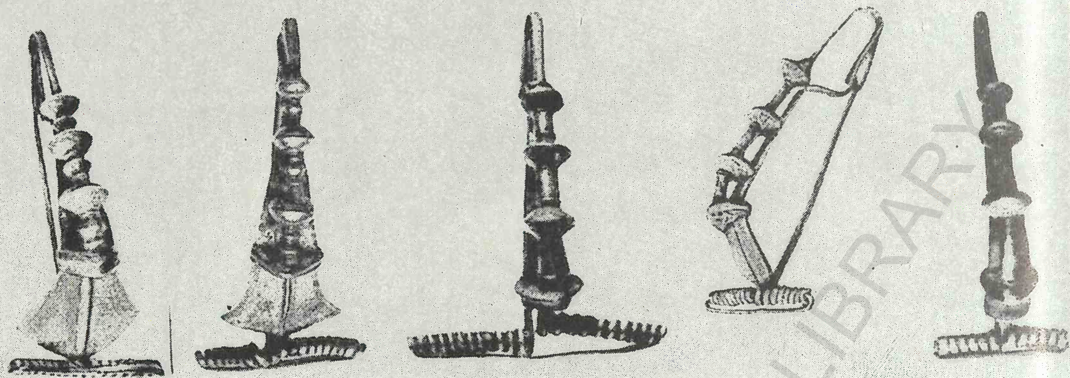
a) Medalion din Colecţia Morley, S.U.A. *b)* Medalion de la Los Angeles County Museum, S.U.A *c-d)* Medalioane de la Muzeul de artă al Universităţii din Princeton, S.U.A. *e)* Medalion de Muzeul Şcolii de arhitectură din Rhode Island, S.U.A. *f)* Medalion dintr-o colecţie pa ticulară din Germania.

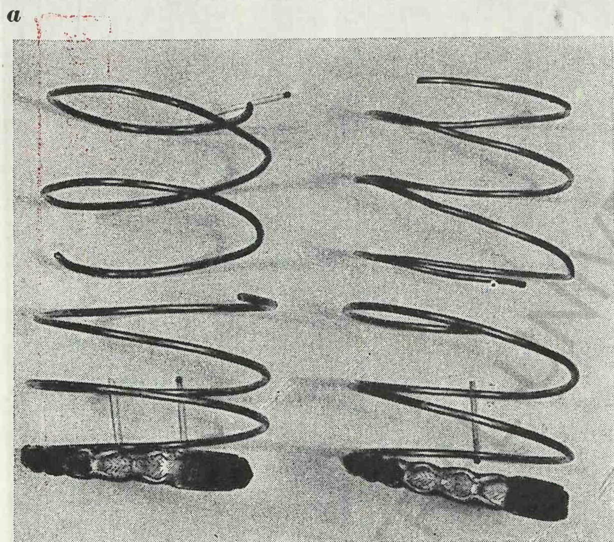


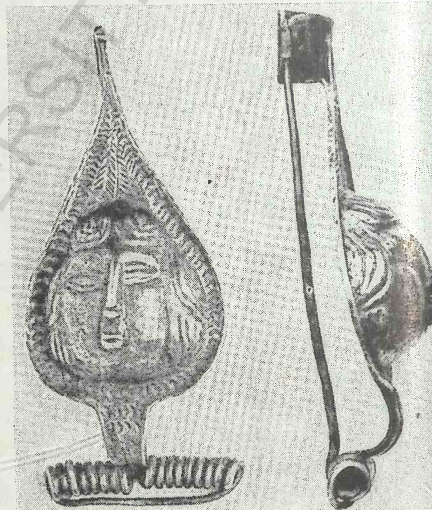
17

a) Medalion de aur din Colecția D. M. Robinson, S.U.A.

a



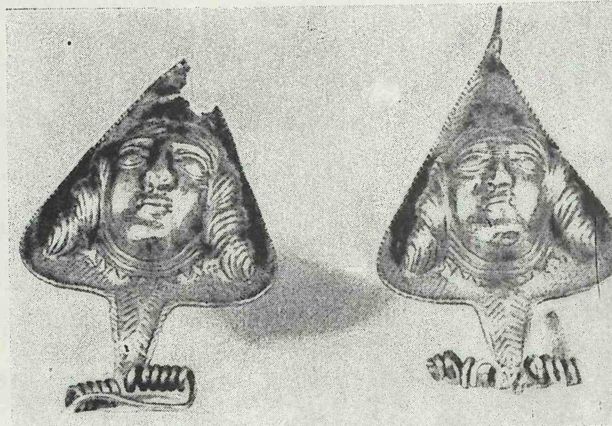




b

d





18 *a)* Fibule dacice cu nodozități. *b, e)* Brățări și fibule de argint din tezaurul de la Coada Malului; M.I.R.S.R. *c)* Fibulă din Transilvania; M.N.M.B. *d)* Faleră de la Herăstrău; M.I.R.S.R.



a



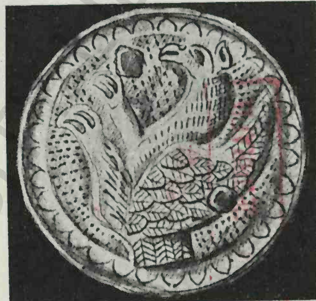
b



c



d



e



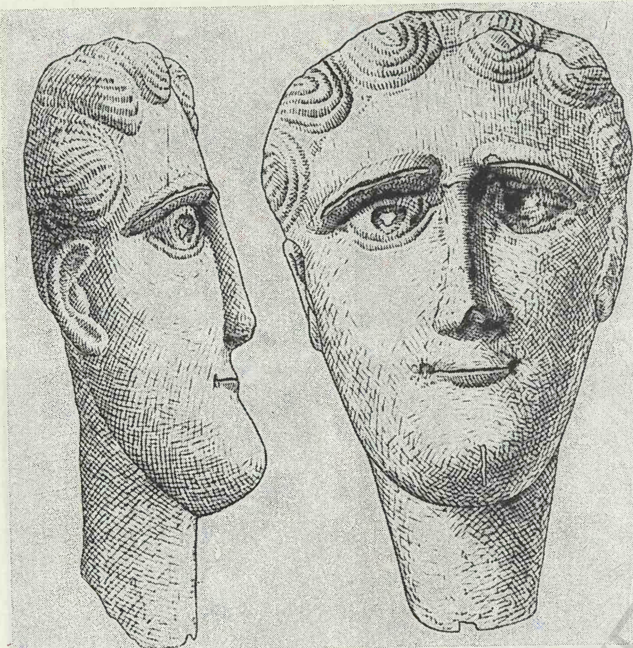
f



g

a) Fibulă de la Bălănești; M.I.R.S.R. *b)* Faleră de la Galice; M.A.S. *c)* Faleră de la Melitopol, U.R.S.S. (după Fettich). *d)* Faleră de la Iakimovo, Bulgaria. *e, g)* Falere de la Surcea; M.I.R. S.R. *f)* Placa de argint de la Săliștea; Kh.M.V.

19



a



b

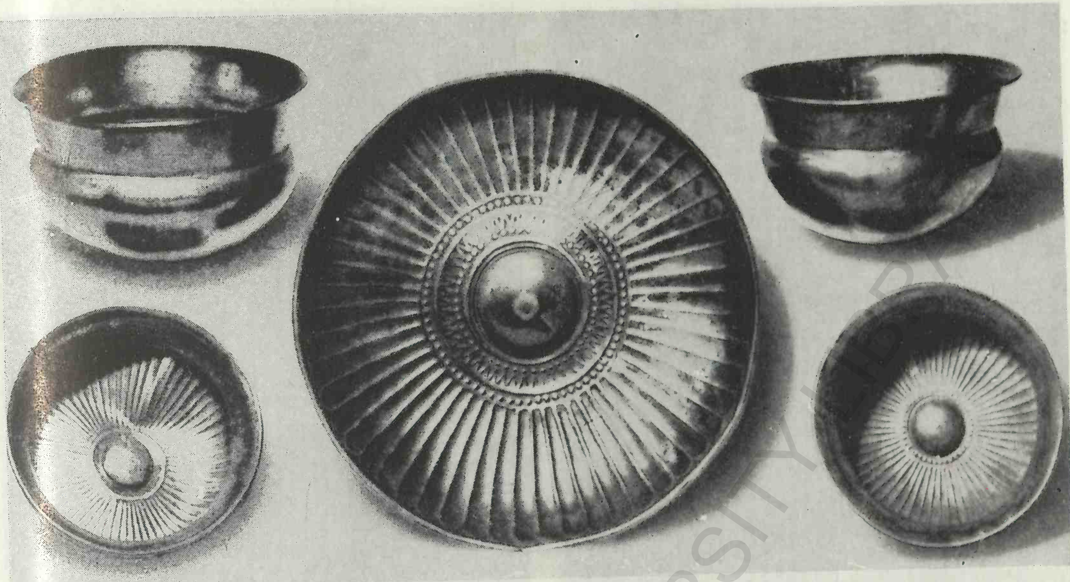


c



d

20 *a)* Masca de bronz de la Ocnița (desen). *b)* Bust de bronz de la Piatra Roșie; M.I.R.S.R.
c, d) Ritonul de argint de la Rozoveț, Bulgaria; M.A.S.



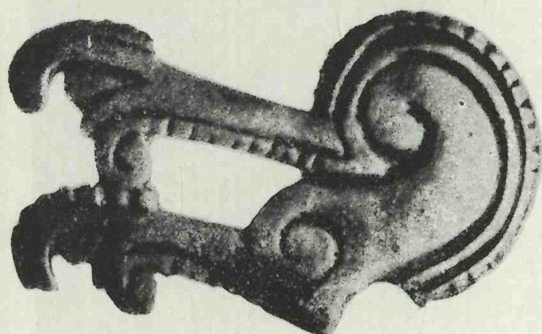
a



b

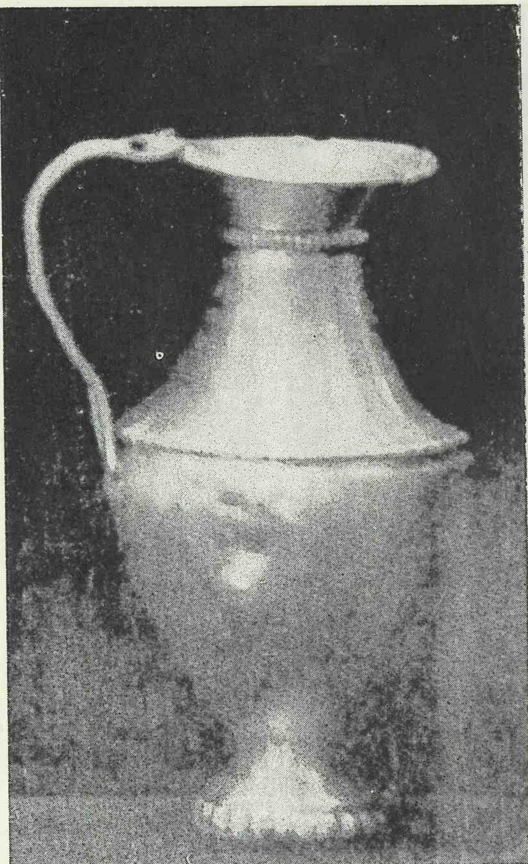
c



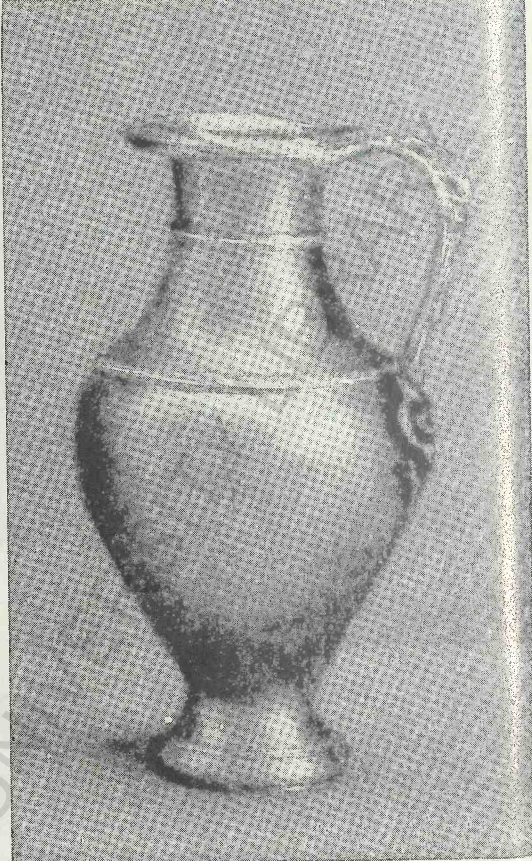


21

a, *c)* Vase şi aplice de argint din tezaurul de la Radiuvene, Bulgaria; M.A.S. *b)* Vase de argint din tezaurul de la Alexandrovo; M.A.S.

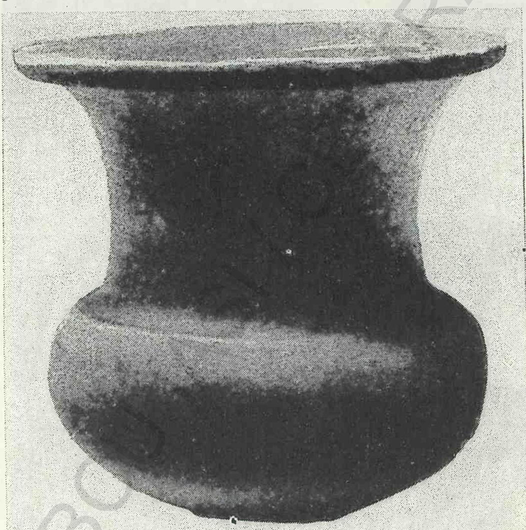


a



b

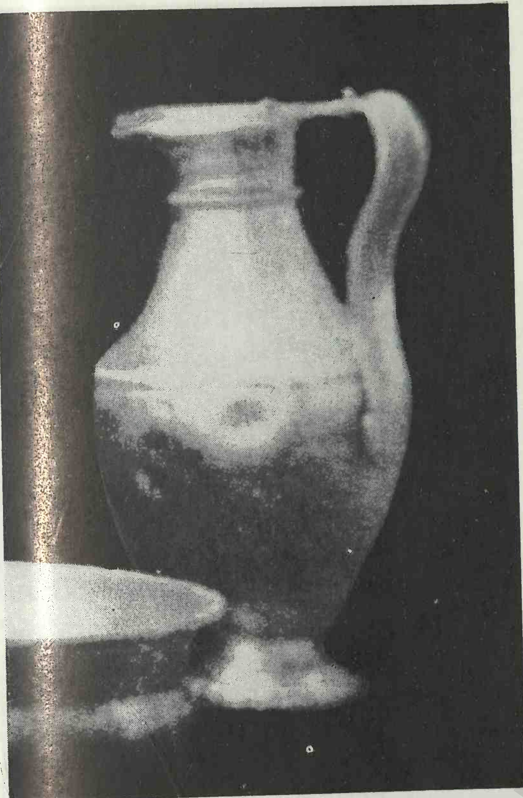
c



d



22 *a, b)* Căni de argint din tezaurele de la Lukovit şi Radiuvene, Bulgaria; M.A.S. *c)* Vas de lut de la Seuthopolis; M.A.S. *d)* Faleră de argint de la Taganrog, U.R.S.S.



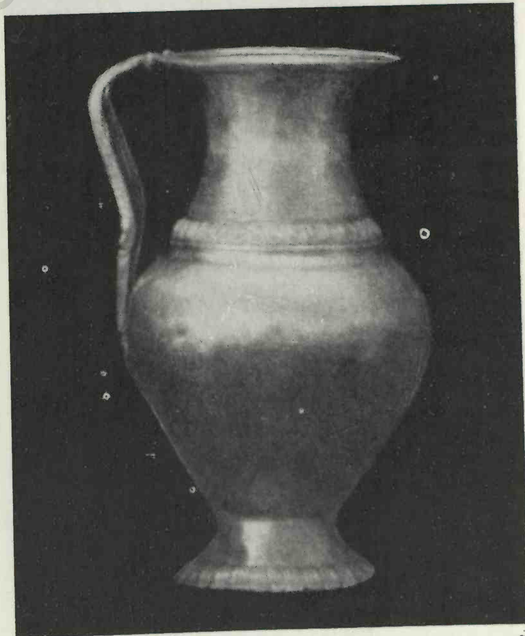
a



b

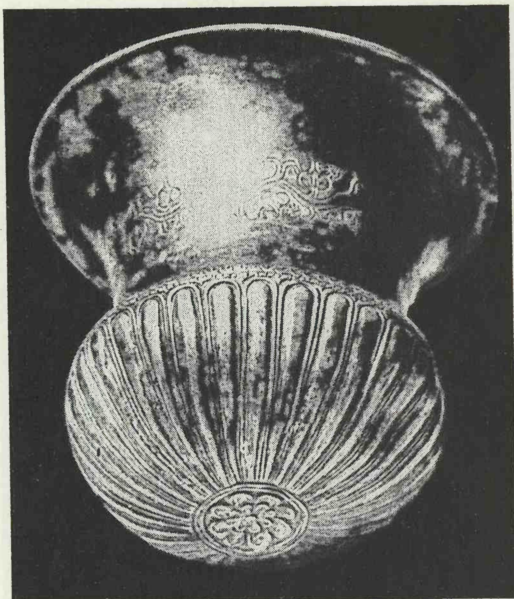


c

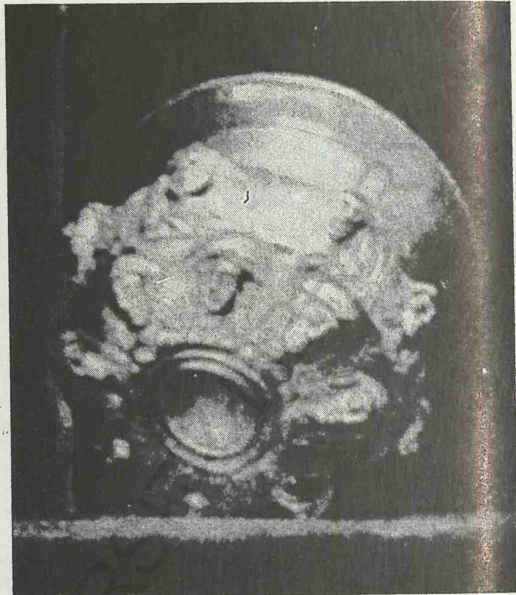


d

a, d) Căni de argint din tezaurul de la Lukovit; M.A.S. *b)* Cană de lut geto-dacică. *c)* Cană de lut de la Seuthopolis; M.A.S.



a



b

c



d



e



f



24

a) Cupa de argint de la Vărbița; M.A.S. *b)* Vas globular de argint din tezaurul de la Lukovit
c, d) Aplice de harnașament din tezaurul de la Lukovit. Bulgaria; M.A.S. *e, f)* Aplice de argint din tezaurul de la Letnița, Bulgaria; M.I.L.



a



b



c

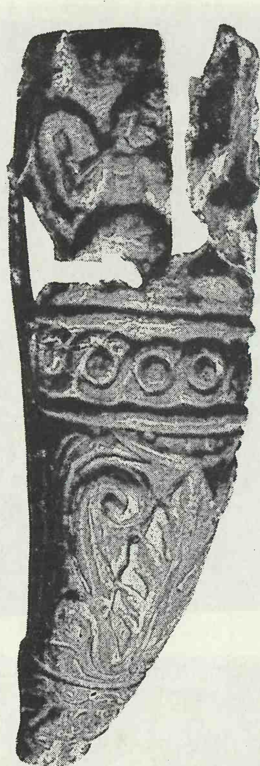


d

a, *b)* Aplice de argint din tezaurul de la Letnița; M.I.L. *c)* Aplică de argint din tezaurul de la Letnița, leu luptînd cu grifon; M.I.L. *d)* Pahar getic de argint din Colecția Severeanu; M.I.M.B.

25

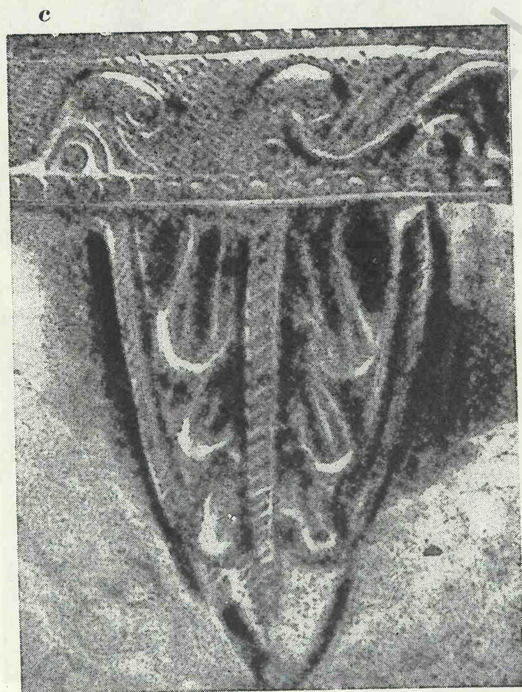
a



b



c



d



26

a, b) Riton getic de corn din Colecția Severeanu; M.I.M.B. *c)* Detaliu al palmetei de pe un din vasele de argint de la Sîncrăieni; M.I.R.S.R. *d)* Stelă de marmură descoperită la Fera Muzeul din Volos, Grecia.



a



b

c



d



a, *b)* Pahar getic de argint din Colecția Severeanu; M.I.M.B. *c)* Faleră de argint de la Stara Zagora; Muzeul din localitate. *d)* Faleră de argint de la Paris; Biblioteca Națională.



a



b



c



d



e

28

Monede geto-dacice imitate *(a-d)* şi inspirate *(e)* după tetradrahmele lui Filip II.



a



b



c



d



e

Monede geto-dacice inspirate de tetradrahmele lui Filip II *(c)* şi imitate după monedele acestuia *(a, b)* şi ale lui Alexandru cel Mare *(d, e)*.



a



b



c



d



e



f

30

a, b) Monedă dacică cu influențe stilistice celtice. *c, d)* Monedă de tip Bendis. *e, f)* Mone
tip cap de divinitate masculină cu dublă față.



a



b



c



d



e

31

a, b) Triobol de argint emis la Tasos, sec. V—IV î.e.n. *c-e)* Monede de tip Jiblea pandacic.



a



b



c



d



e



32

a-d) Tetradrahmă şi didrahmă emise de insula Tasos la sfîrşitul sec. V î.e.n. *e)* Filiaţia stilistică între tipul cap de zeitate masculină cu dublă faţă şi tipul Jiblea pandacic.





a





b



c

a, b) A se vedea *32/e. c)* Succedaneu transilvan al tipului Jiblea pandacic.





a



b



c



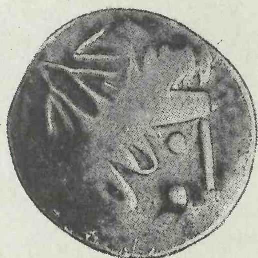
d



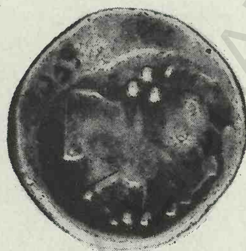
e

34

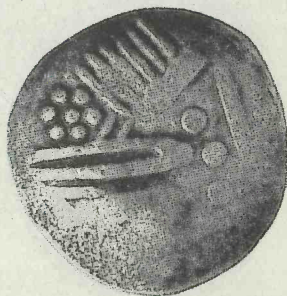
a) Succedaneu transilvan al tipului Jiblea pandacic. *b-e)* Succedanee sud-carpatice ale tipului Jiblea pandacic.



a



b



c



d



e



f

a-d) A se vedea *34/b-e. e, f)* Tetradrahmă tasiană barbarizată, sec. II î.e.n.



a



b



c

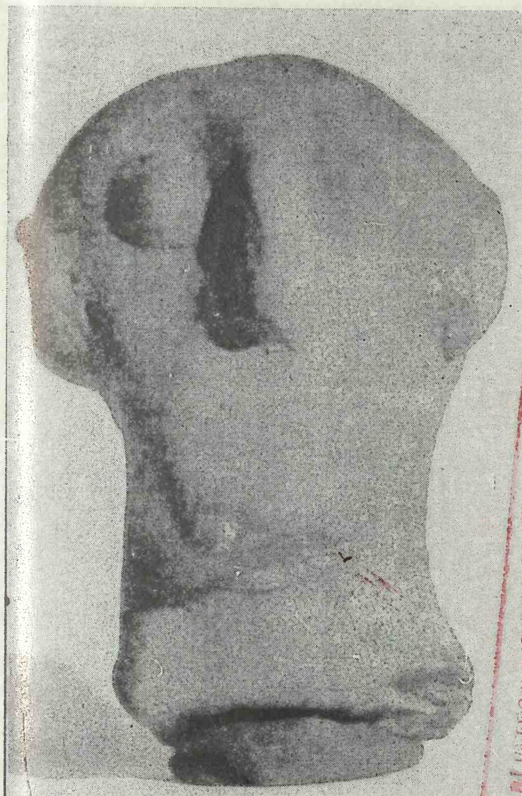


d

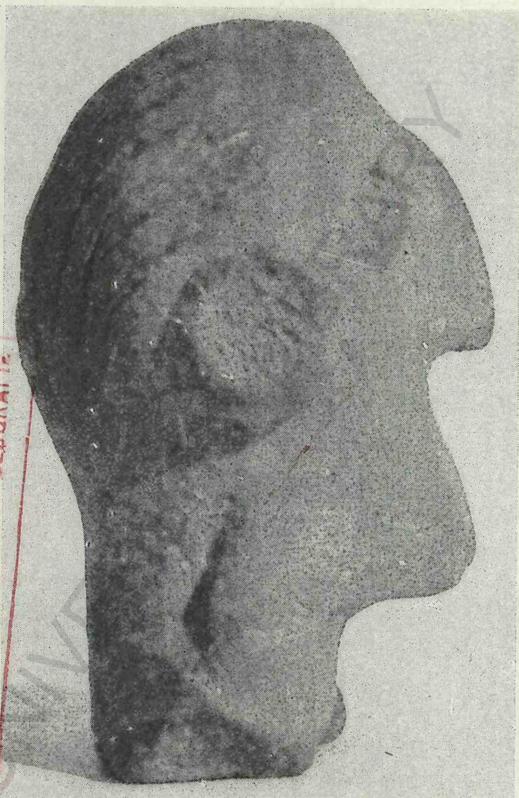


e

36 *a-c)* Schematizări ale succedaneului Adîncata-Mînăstirea al tipului Jiblea pandacic. *d-e)* Monede cu avers reprezentînd o contaminare tipologică între aversul monedelor de mai înainte *(a, b)* şi aversul tetradrahmelor tasiene tîrzii *(35/e)*.



a



b

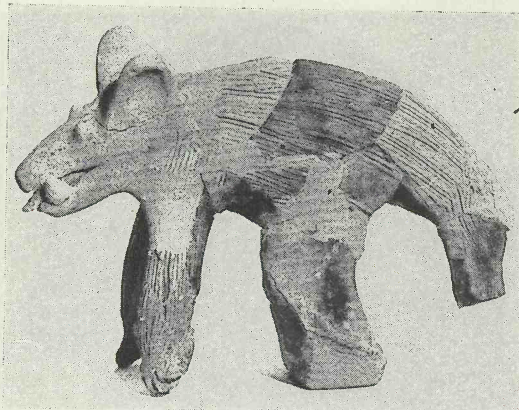


c

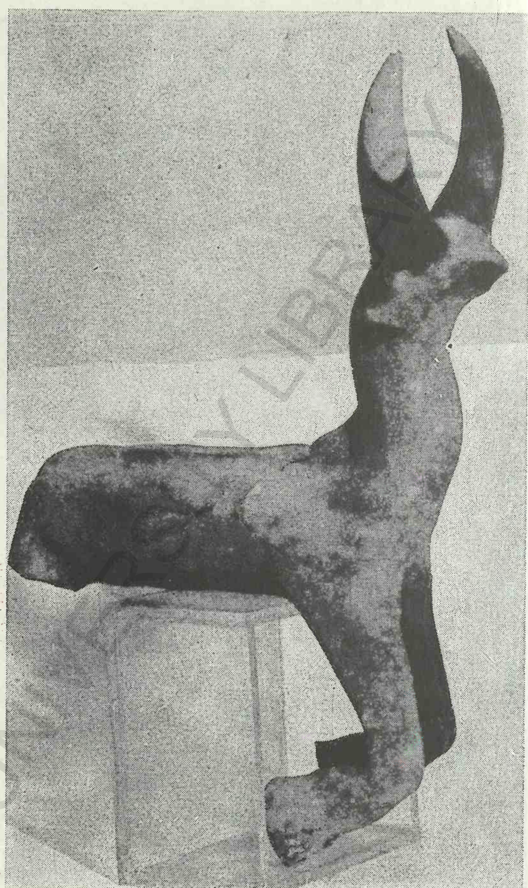


d

a, b) Cap bărbătesc de lut ars de la Cîrlomănești. *c)* Mistreț, figurină de lut de la Cîrlomănești. *d)* Bendis, pe reversul monedelor tip Jiblea pandacic.



a

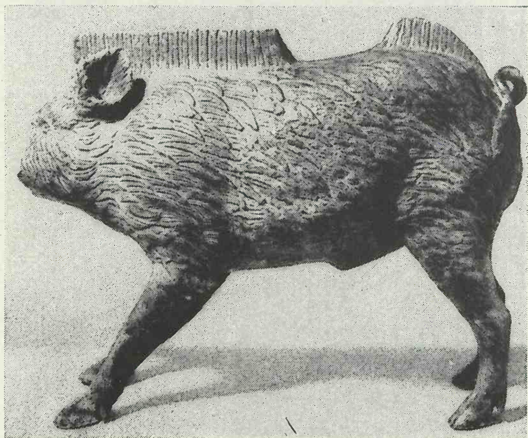


b

c



d



38 *a)* Mistreț, figurină de lut de la Cîrlomănești. *b)* Cervideu, figurină de la Cîrlomănești. *c)* Fragment de bol „delian" de la Popești (detaliu); M.I.R.S.R. *d)* Mistrețul de bronz de la Mezek, Bulgaria; M.A.I.

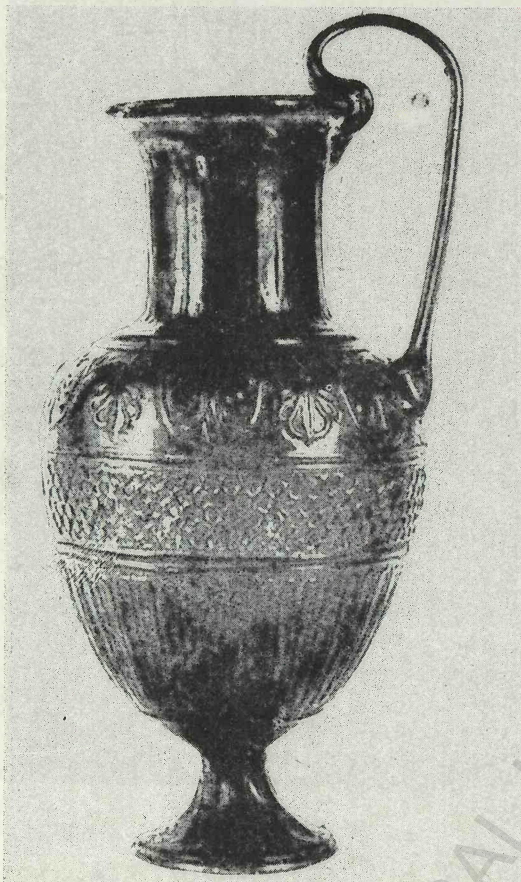

a


b


c

a, b) Flacon de sticlă din Colecția Severeanu; M.I.M.B. *c)* Cupa de sticlă de la Modena.

a





b



c

40

a) Cana de la Tel-Aviv. *b)* Flacon de sticlă de la Muzeul Haaretz din Tel-Aviv. *c)* Cupa din Colecția Strada de la Scaldasole, Pavia.

a

b

a) Cupa de sticlă de la Torino. *b)* Pateră de argint din tezaurul de la Boscoreale, Luvru.

a



b



c



d

42

a) Pateră de argint din tezaurul de la Berthouville, Luvru. *b)* Detaliu (desen) al cupei de sticlă de la *40/c. c, d)* Denar emis de Decimus Caelius Balbinus în 238 e.n., descoperit în împrejurimile Turdei; M.I.R.S.R.



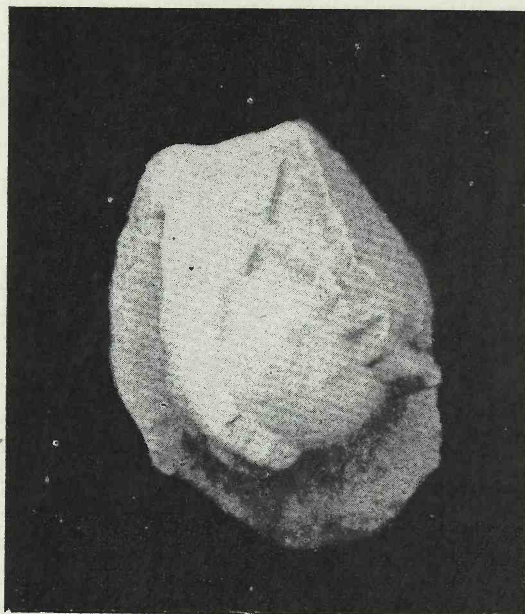
a



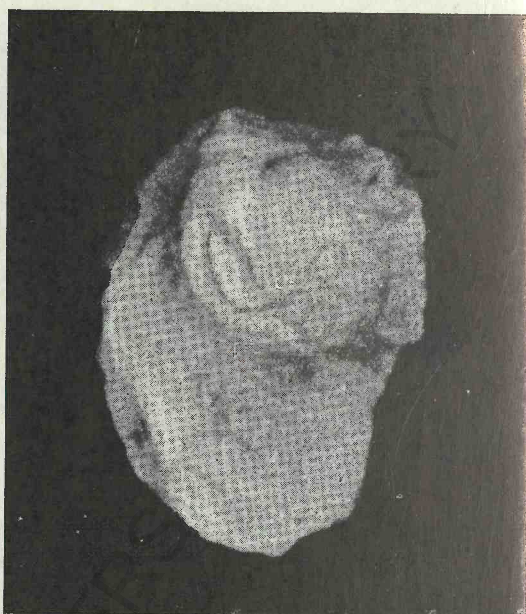
b

c

a, b) Drahmă de argint histriană. *c)* Altar de calcar anepigraf, șantierul Histria.



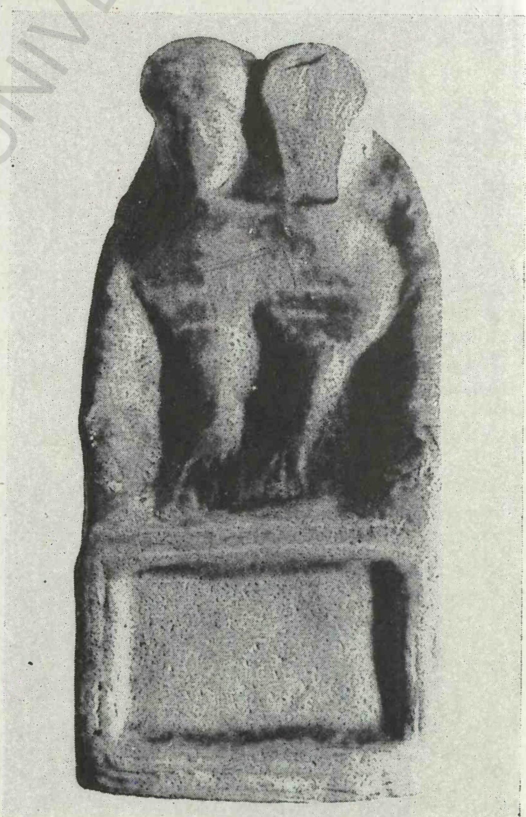
a



b



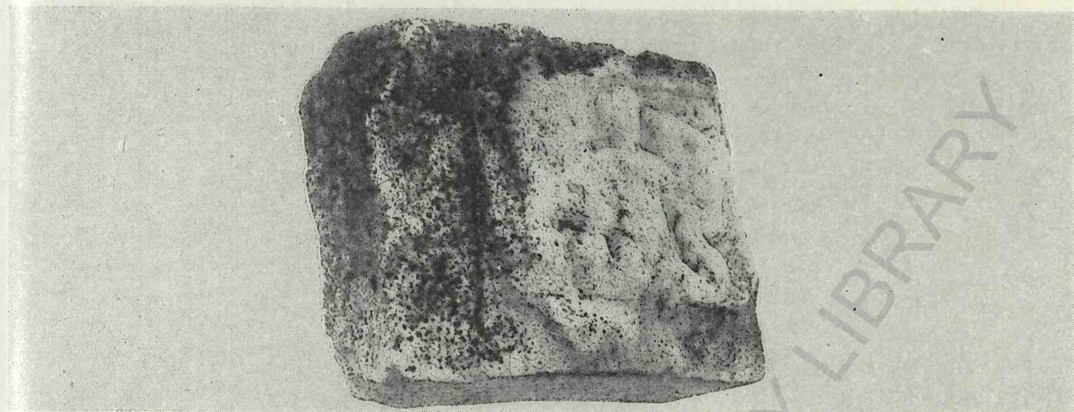
c



d

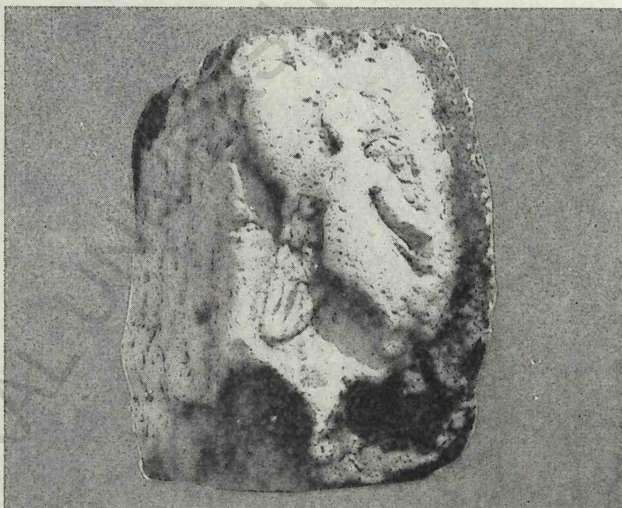
44

a, b) Fragment de altorelief de marmură, depozitele santierului Histria. *c, d)* Statuete de lut descoperite la Tomis şi aflate în Colecţia Severeanu; M.I.M.B.



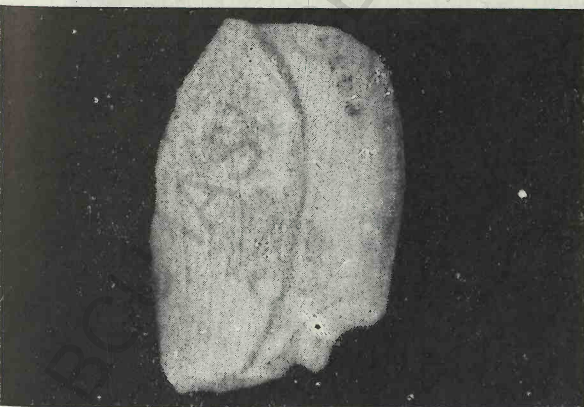
a

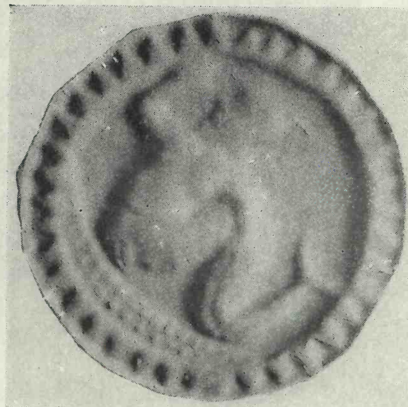




b *c*

d *e*



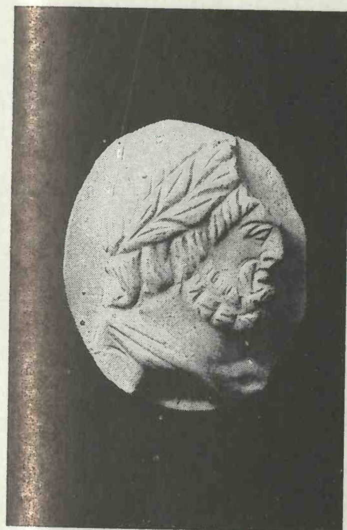


a, *c)* Relief funerar cu Scilă și Sirenă, șantierul Histria. *b)* Opaiț roman dintr-o colecție particulară din București. *d)* Fragmentul unei statuete de marmură, depozitele șantierului Histria. *e)* Tipar pentru disc de opaiț; Colecția Severeanu, M.I.M.B.



46

a) Medalion de bronz aurit cu bustul lui Traian, descoperit în împrejurimile Ankarei; M.A.A.



a



b



c



e



d



f



g



h



i

a-c) Mulajele de ipsos ale figurilor de pe Marea camee a României. *d)* Iulian Apostatul, intaliu de opal din Colecţia Academiei; M.I.R.S.R. *e-i)* Iconografia monetară a lui Iulian Apostatul.



a) Mulajul în ipsos al Marii camee.



a



b

c



a) Faleră de argint din tezaurul de la Herăstrău sec. I î.e.n.; M.I.R.S.R. *b)* Coiful de aur de la Poiana Coţofeneşti, sec. IV î.e.n. *c)* Coiful de argint aurit din tezaurul de la Agighiol, sec. IV î.e.n.; M.I.R.S.R.

a

b

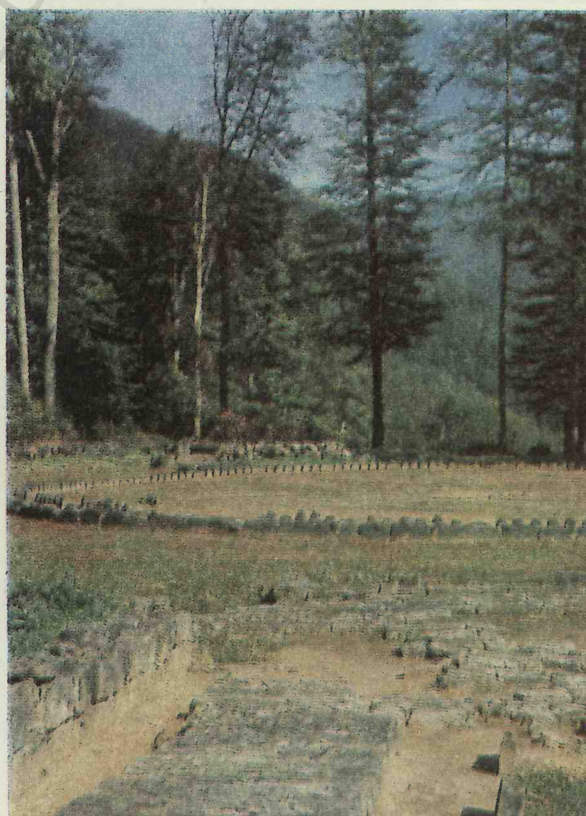
c





a) Vase de argint din tezaurul de la Sîncrăieni, sec. I î.e.n.; M.I.R.S.R. *b)* Pahar getic de argint, sec. III—II î.e.n.; Colecția Severeanu, M.I.M.B. *c)* Riton de corn, sec. II î.e.n.; Colecția Severeanu, M.I.M.B.

a



b

a, b) Sanctuare patrulatere și marele sanctuar circular de la Sarmizegetusa Regia.

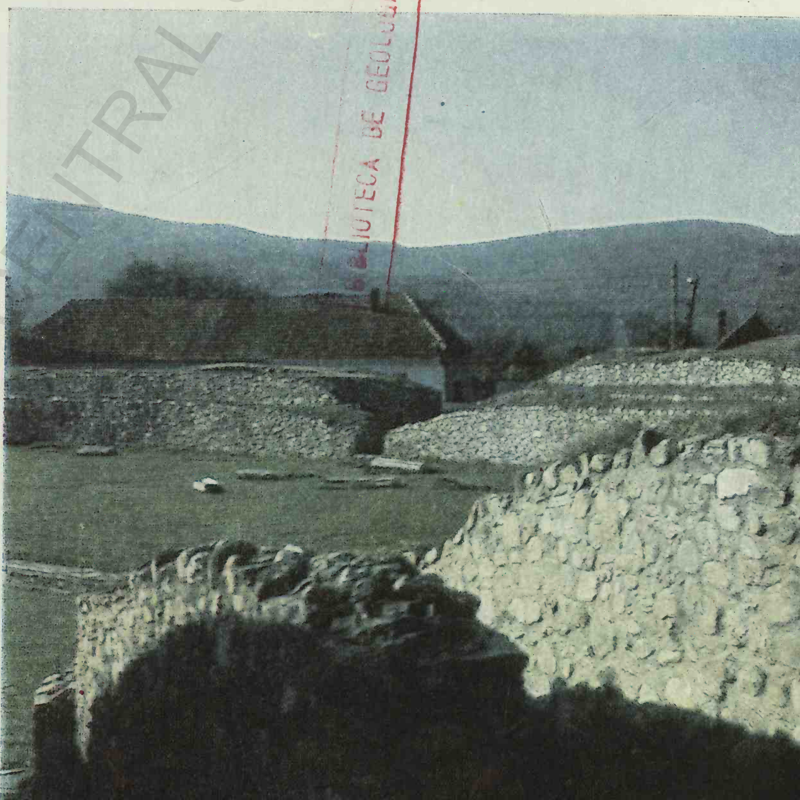
a



b

a) Cetatea dacică de la Blidaru (jud. Hunedoara). *b)* Vestigii antice de la Callatis-Mangalia.

a



b

a, b) Interiorul amfiteatrului roman de la Ulpia Traiana Sarmizegetusa.

53



a

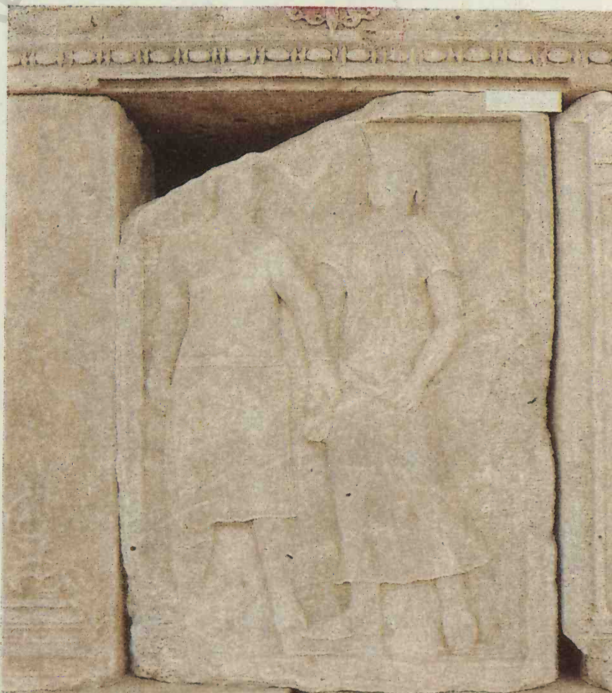


b

c

a

b



←

a, *b)* Capul de marmură al împăratului Traian; Colecţia Severeanu, M.I.M.B. *c)* Monumentul triumfal de la Adamclisi. Reconstituire cu facsimile din beton pe nucleul original. Piesele sculpturale antice sînt expuse în muzeul din apropiere.

54

55

a, *b)* Monumentul de la Adamclisi, detalii de asamblare a metopelor, frizelor şi pilaştrilor originali.



a) Marea camee a României, sec. IV e.n.; M.I.R.S.R.

Artistul s-a priceput să modeleze cu fineţe zona ochilor, a nasului şi a gurii, obţinînd efecte de clar-obscur pe un spaţiu restrîns. Trăsătura esenţială a figurii este relieful înalt încadrat de două linii, una care pleacă de la baza nasului desenînd partea inferioară a ochiului, iar cealaltă de la baza nărilor, înconjurînd gura spre bărbie. O altă trăsătură originală a portretului acestuia monetar este linia foarte puţin curbată a creştetului capului, însă destul de lungă, fapt care are ca rezultantă optică dezvoltarea uşor exagerată a părţii superioare a capului. În consecinţă profilul feţei se restrînge într-o rezultantă concavă net deosebită de dominanta convexă a restului iconografiei împăratului, inclusiv a celei monetare.

Pe de altă parte gliptica ne oferă un intaliu în sardonix [12] cu o rezultantă optică a liniilor faciale identică celei prezentate de denarul de la Cabinetul numismatic al Academiei, avînd conturul gurii şi al bărbiei întru totul asemănător, dar lipsindu-i grosimea gîtului şi masivitatea capului ca trăsături dominante. Convexitatea facială este dusă la maximum, ca şi masivitatea capului, pe aversul unei monede de bronz de la Tarsus [13], unde doar legenda ne poate convinge că este vorba de chipul lui Balbinus.

Cele trei busturi binecunoscute, de la Biblioteca Vaticanului, de la Leningrad şi de pe sarcofagul de la Roma [14] au între ele trăsături asemănătoare şi comune în acelaşi timp cu efigia de pe aversul denarului în discuţie: privirea întoarsă spre dreapta, cutele pe frunte, masivitatea, aerul calm etc. Există însă şi unele mici diferenţe: capul de la Leningrad, cel de pe sarcofagul de la Roma [15], efigiile monetare, au părul tăiat pe frunte în unghi drept cu cel de pe tîmple, în vreme ce bustul Torlonia [16], cel de la Biblioteca Vaticanului precum şi statuia de la muzeul din Pireu [17] se remarcă printr-o calviţie avansată către creştetul capului, cu un rest de păr în unghi ascuţit spre frunte.

Portretele monetare care-l reprezintă pe împărat în anul 238 au toate părul tăiat pe frunte, fie că ele se conformează unui model unic, fie că se supun manierei oficiale, căci în realitate, aşa cum ne indică bustul Torlonia, Balbinus începuse să chelească înainte de a ajunge la demnitatea supremă. Idealizarea profilului şi a trăsăturilor feţei ne îndeamnă a căuta denarului nostru alte analogii decît portretele monetare pentru a-i reliefa deopotrivă noutăţile iconografice şi esenţa realistă de care nu se dezice.

Capul de la Leningrad, cel de la Vatican precum şi capul Torlonia se aseamănă cel mai mult în privinţa vîrstei personajului şi a particularităţilor fizionomice. Capul de la Leningrad îl reprezintă la vîrsta cea mai tînără. Tăietura părului este încă în linie dreaptă, iar cele două cute ale profilului, în jurul ochilor şi al gurii, nu sînt încă adîncite de vîrstă. Capul de la Vatican este cel al unui bătrîn puţin obosit şi chiar plictisit de plăcerile vieţii, aşa cum ne lasă să înţelegem portretul literar al lui Iulius Capitolinus. Capul Torlonia este de o plasticitate remarcabilă şi se aseamănă în chip izbitor cu profilul de pe denarul din colecţia Academiei. Avem probabil de-a face cu un portret neoficial. Privirea tuturor monumentelor pomenite este uşor întoarsă spre dreapta.

Profilul denarului prezintă aspectul unei bătrîneţi încă agere, aceeaşi pe care o remarcăm şi la bustul Torlonia şi care, alături de alte similitudini,

MAREA CAMEE A ROMÂNIEI

Una din piesele gliptice cele mai interesante aparținînd patrimoniului artistic al României este o camee în sardonix policrom (maron, brun-violet, verde-brun, alb și brun-roșcat) de formă eliptică și de dimensiuni excepționale (17,5 cm înălțime, 13,6 cm lățime și 4,2 cm grosime; greutate: 905 g). Este a cincea camee din lume ca mărime și greutate după cele de la Paris, Viena, Haga și Neapole. Ea a intrat în colecția Academiei prin donația inginerului Constantin Orghidan odată cu restul colecției sale de pietre gravate [1], donație care mai cuprindea un număr important de monede de aur bizantine, rare și unicate, o bogată serie de plumburi sigilare bizantine [2] precum și o nu mai puțin însemnată colecție de podoabe antice de aur [3], toate adunate în cursul vieții donatorului în intenția de a îmbogăți tezaurul de mărturii istorice și de opere de artă antică al Cabinetului numismatic al Academiei.

Cameea de sardonix *(48/a; 56/a)*, care formează obiectul acestui capitol, reprezintă apoteoza unui cuplu imperial [4]. Două acvile cu aripile desfăcute, ținînd în gheare o ghirlandă de frunze și fructe, susțin busturile afrontate ale soților imperiali despărțite de un *palladium* (imaginea sacră a Atenei — Pallas). Piesa a fost cumpărată în 1934 de la anticarul vienez Zapletal care declarase că, după informațiile de care dispunea, ar fi provenit din Siria. Expertiza a fost făcută de către Julius Banko care a și publicat cel dintîi monumentul sub titlul: *Cameea Orghidan, apoteoza lui Septimius Severus* [5]. Înainte ca Marea camee să fi fost donată Academiei, C. Moisil, într-un articol general despre gliptica romană imperială, relua problematica ridicată de interpretarea acestei camee, înclinînd să creadă că apoteoza reprezentată era cea a lui Lucius Verus și a Lucillei [6].

Autorii înșiși ai celor două interpretări iconografice nu erau întru totul convinși de identificările propuse căci desemnau portretele reprezentate pe camee prin *divus* și *diva* (divinul și divina, nume date personajelor imperiale divinizate *post-mortem*). Piesa era prezentată ca dovadă a decăderii glipticii imperiale în secolele II și III e.n., ca un semn al neputinței acestei arte de a mai realiza opere de înaltă măiestrie. Gliptica însă nu poate fi separată în fazele ei evolutive și involutive de celelalte arte care au continuat să se manifeste în cadrul concepției clasice și în secolele II și III. Aspectul stilistic general al monumentului ne îndeamnă să-i căutăm identificarea către mijlocul sec. IV. În vremea lui Constantin cel Mare și a lui Iulian Apostatul se

mai lucrau încă sardonixuri policrome în maniera cameelor ; ele devin rare și dispar către începutul sec. V [7] pentru a fi din nou lucrate în epoca bizantină [8]. În sensul precizării datării sale, monumentala camee de care ne ocupăm, ne furnizează, în afara aspectului stilistic, două indicii iconografice prețioase: statueta Minervei și ipostaza divină sub care sînt înfățișate personajele reprezentate.

A rezolva problema identificării și implicit a datării înseamnă a răspunde următoarelor patru întrebări:

a) Către cine converg asemănările din punct de vedere portretistic?

b) Care este cuplul imperial a cărui apoteoză a fost astfel reprezentată?

c) Care este cuplul imperial în care moartea împărătesei a precedat pe cea a împăratului, pentru a putea figura în apoteoză?

d) Care este evenimentul militar sau triumful pe care împăratul nu l-a putut celebra, murind poate în timpul campaniei, și la care face aluzie statueta Minervei?

Cunoscînd bine gliptica imperială din secolele II și III în tot ceea ce are ea specific sub raport iconografic și stilistic, va trebui să ne îndreptăm atenția, pentru a identifica portretele, către secolul IV. Nu poate fi vorba de Septimius Severus și Iulia Domna deoarece profilul foarte caracteristic al împăratului cu greu ar fi putut fi confundat sau alterat de către litoglif pe o operă de atari dimensiuni și de o astfel de importanță cum era acest monument oficial.

Pînă către sfîrșitul secolului III, iconografia imperială, bine cunoscută prin intermediul monedelor și al portretelor în *ronde-bosse*, nu prezintă nici o asemănare fizionomică cu profilele în chestiune, pentru a nu mai pomeni concepția stilistică fundamental diferită și de care ne vom ocupa ceva mai jos. După Constantin cel Mare, către mijlocul secolului IV, barba devine un element distinctiv: vreme de aproape o jumătate de secol împărații și-au purtat fața complet rasă; cel dintîi care a schimbat această modă a fost Julian II (361—363). Într-adevăr, iconografia numismatică a lui Iulian Apostatul [9] *(47/e-h)* cît și cea a Flaviei Elena ne dau temei a afirma că în ceea ce privește portretul, cei doi menționați se identifică cuplului reprezentat pe camee.

Și alte informații numismatice sprijină convingerea noastră în ce privește apoteozarea celor două personaje imperiale sub un anume *numen* (înfățișare zeiască). Mici bronzuri de la Iulian îl reprezintă ca Serapis, purtînd un *modius* pe cap, sau pe Serapis sub trăsăturile lui Iulian. Elena este înfățișată în Ceres sau Isis, pe același fel de monede de bronz, împodobită cu diademă și cu văl [10] *(47/i)*.

Pe camee, împăratul poartă cunună de laur *(47/a)* și are fața orientată spre dreapta, în vreme ce Elena, purtînd diadema și avînd jumătatea din spate a capului acoperită cu văl, privește către stînga *(47/c)*. Pe camee bustul lui Iulian prezintă însă un defect care ne lipsește în același timp de o confirmare iconografică: fruntea și partea anterioară a capului de deasupra ochiului sînt sparte. Putem totuși bănui existența unui *modius* trăgînd o linie dreaptă, paralelă cu orizontala compoziției, care să plece din punctul cel mai de sus al diademei Elenei către capul lui Iulian; vom observa că acesta din urmă este

plasat ceva mai jos, bustul însuşi fiind puţin mai mic decît al Elenei. Diferenţa de cîţiva milimetri ar putea corespunde însemnului divin, din păcate pierdut.

Personajul principal al apoteozei este, de bună seamă, împăratul, căci la el se referă *palladium*-ul. Faptul că împărăteasa figurează pe camee înseamnă că ea murise înaintea împăratului și că acesta nu s-a mai recăsătorit. Nu se poate deci admite că ar fi vorba de Lucius Verus, de Septimius Severus sau de altă reprezentare, cum s-a încercat să se explice în anii din urmă [11], căci soțiile acestora au decedat la multă vreme după ei: Lucilla în 183, după 14 ani, iar Iulia Domna în 217, după 6 ani, în vreme ce Flavia Elena moare în 360, cu mai puțin de trei ani înaintea lui Iulian care nu s-a mai recăsătorit. Aspectul biografic pledează deci în sensul identificării propuse.

În fine, un argument de natură istorică de cea mai mare importanță, căci este singurul existent în compoziția cameei, este acel *palladium (47/b)* de dimensiuni remarcabile prin comparație cu busturile imperiale pe care le depășește în înălțime dînd o notă de echilibru ansamblului și constituindu-se în axă de simetrie a compoziției. El se referă la redeschiderea ostilităților pe frontul partic, la primele succese ale războiului, precum și la pregătirile deosebite pe care le-a făcut împăratul în vederea acestei expediții în care și-a pierdut eroic viața înainte de a-i vedea sfîrșitul compromițător pentru politica romană în Orient. Cele din urmă fapte de arme ale lui Iulian nu sînt desigur singurele la care face aluzie statueta Minervei. Ea reamintește în egală măsură începutul carierei sale oficiale cînd, abia numit Caesar, a fost trimis să potolească tulburările de la Rin. În această calitate a fost la înălțimea unui adevărat comandant militar, făcînd față acelor însărcinări cărora pînă atunci le fusese întru totul străin [12].

Reunind deci răspunsurile date celor patru întrebări ridicate de examinarea metodică a monumentului, putem susține cu toată fermitatea că apoteoza reprezentată pe Marea camee a României este cea a lui Iulian Apostatul și a soției sale Flavia Elena, sora lui Constantius II, căsătorită cu Iulian în 355, anul în care acesta a fost învestit ca Caesar.

Iconografia gliptică a lui Iulian Apostatul este destul de restrînsă [13]. Ne aflăm desigur într-o epocă în care producția de pietre gravate înregistra un regres atît sub raport cantitativ cît mai ales calitativ. Totuși în unele cazuri speciale și de excepție avem încă de-a face cu adevărate opere de artă. Portretul imperial figurat pe Marea camee își află confirmarea iconografică într-un intaliu de opal alb-roz *(47/d)*, provenind, de asemenea, din colecția Orghidan [14]. Acesta reprezintă bustul unui împărat drapat, cu capul împodobit de o diademă, spre dreapta, avînd toate caracteristicile fizionomice de care ne vom ocupa în cele ce urmează.

Nu numai în gliptică sînt rare portretele lui Iulian, ci și în statuară [15]. Ca sigură sursă de identificare rămîn doar monedele care, așa cum remarca E. Babelon [16] și mai apoi J. P. Kent [17], reprezintă portrete variate din punct de vedere cronologic (imberb ca caesar, bărbos ca august) și ușor diferite după stilul atelierelor în care au fost bătute monedele *(47/e, g)*. Este de la sine înțeles că împăratul nu lăsa reprezentarea imaginii sale la latitudinea gravorilor, însă momentul este acela al unei răscruci în arta romană în general și în

glipticā în special unde se fac simțite începuturile unui declin tehnic iremediabil. Astfel ezitările și reprezentările diferite nu pot sta în calea închegării unei imagini certe, rezultat al caracteristicilor esențiale ale mai multor portrete ale aceluiași personaj.

Imaginea lui Iulian Apostatul figurînd în apoteoză ca Serapis cu *modius* și cununa de lauri a împăraților corespunde întru totul detaliilor fizionomice descrise de Ammianus Marcellinus [18]: „avea părul moale și ondulat natural, ca și cum ar fi fost coafat *(capilis tamquam pexisset, mollibus)*, barba hirsută și ascuțită la capăt *(hirsuta barba in acutum)*, sprîncenele groase *(superciliis decoris)*, nasul drept *(naso rectissimo)*, gura puțin cam mare și cu buza de jos proeminentă *(ore paullo maiore, labro inferiore demisso)*, gîtul gros și înclinat *(opima et incurva cervice)*, umerii lați și pieptul dezvoltat *(humeris vastis et latis)*. Întreaga sa făptură era viguroasă și echilibrată ca proporții".

Artistul a redat pe camee moliciunea părului lung căzînd în șuvițe drepte pe gît, răsucite la vîrf spre exterior, în contrast cu barba hirsută, al cărei relief e mai înalt și împărțit în două benzi distincte ce urmăresc conturul maxilarului. Împăratul însuși ne dă amănunte prețioase în legătură cu barba pe care o purta. Ajuns la Antiohia pentru a desăvîrși ultimele pregătiri ale campaniei împotriva parților, Iulian este primit cu răceală de către locuitori, creștini în cea mai mare parte. Certîndu-i pentru traiul lor molatic, încetățenit de secole în acest oraș oriental, el le dă drept pildă în pamfletul intitulat *Misopogon* („Dușmanul bărbii") asprimea traiului unui filosof pentru care adevăratele și fundamentalele plăceri constau în practicarea celor patru virtuți cardinale, recunoscute de moraliști: temperanța, prudența, dreptatea și curajul. Pentru a-și pedepsi chipul, spune Iulian [19], pe care natura nu l-a modelat nici prea frumos nici prea plăcut, l-a împodobit cu o barbă enormă și încîlcită ca o pădure virgină. Litogliful a subliniat pe camee aspectul neîngrijit al bărbii împăratului, scoțînd în evidență prin acest detaliu al portretului o trăsătură de caracter și o atitudine filosofică la care Iulian ținea mult.

Linia de împărțire în două a bărbii *(47/a)* care urmează maxilarul de la ureche pînă la bărbie poate constitui un indiciu în ce privește sursa de inspirație a artistului. Este un fapt unanim recunoscut că portretele imperiale erau executate pe camee numai după modele cu caracter oficial, tehnica acestei arte neîngăduind lucrul după natură din pricina dimensiunilor reduse și a timpului îndelungat necesar tăierii rocii semiprețioase foarte dure. Sursa de inspirație pare să o fi constituit în acest caz aureul (moneda de aur) emis la Antiohia [20]. Trăsăturile fizionomice ale portretului monetar sînt cele pe care le regăsim și pe Marea camee. Atît pe monedă cît și pe camee este redată clar linia care împarte barba în două fîșii; identitatea celor două portrete este evidentă și în ceea ce privește grosimea gîtului și proporțiile capului. Pe monedă împăratul poartă coroana oficială a imperiului, în vreme ce pe camee pe cea de laur, proprie ipostazei de *divus*.

Micul bust de calcedonie de la Ermitaj [21], lucrat în *ronde-bosse*, deși posedă în general trăsături care, pe bună dreptate, îl adaugă iconografiei lui Iulian, nu are aceleași caracteristici ca profilul de pe aureul de la Antiohia *(47/g)* căruia i se alătură acum portretul gliptic de pe Marea camee a Romă-

niei. Caracterul oficial al celor două monumente, atît al monedei cît şi al cameei, este indiscutabil prin însăşi natura lor, astfel că filiaţia artistică ne pare în bună măsură stabilită, ca şi un indiciu topografic: Antiohia a fost probabil locul unde s-a gravat Marea camee. Putem susţine acest lucru cu toată dreptatea dacă ne gîndim la faptul că gravorii matriţelor monetare erau de cele mai multe ori, şi mai ales în acest secol IV, şi gravori de pietre semipreţioase. Chiar dacă nu va fi fost Antiohia locul unde s-a lucrat cameea, argumente de ordin stilistic pe care le vom lua în discuţie mai jos, pledează în tot cazul pentru un atelier oriental.

Portretul Flaviei Elena *(47/c)* de pe Marea camee este o „premieră" în sensul că în afara monedelor nici un alt monument cunoscut nu pare să-i reproducă chipul. Monedele de bronz de nominal mic, care vor să redea pe avers profilul împărătesei sau al zeiţei Isis *(47/i)* sub trăsăturile acesteia, sînt sărace în detalii iconografice. Pe camee Flavia Elena apare ca Ceres sau Isis cu diademă şi văl. Linia dreaptă a nasului este în prelungirea celei a frunţii; gura este medie, iar bărbia rotundă şi pronunţată. Trăsăturile generalizante ale profilului gliptic se explică prin moartea prematură petrecută cu cîţiva ani înaintea momentului în care presupunem că a fost executată cameea. Coafura este încă un subiect de controversă, căci fie din cauza caracterului specific al pietrei, fie dintr-o eroare a gravorului, diadema ce apare ca o protuberanţă detaşată de masa părului, comportă cîteva linii oblice gravate pe suprafaţa ei, care ar fi, după părerea noastră, o decoraţie realizată *a cuneo* (cu vîrful ascuţit). Într-o altă ipoteză s-ar putea admite că protuberanţa în chestiune nu este o diademă ci un fel stîngaci de a reda coafura, dictat, probabil, de o defecţiune a pietrei.

Caracterele pieptănăturii ne îndreaptă spre analogiile unor portrete anonime în marmură dintre care unul se află la muzeul Torlonia din Roma [22], iar celălalt la muzeul din Strasbourg [23]. Se presupune că bustul Torlonia ar reprezenta-o pe Flavia Elena. Coafura acestuia este în „felii de pepene" foarte mici şi numeroase, acoperind în diagonală partea superioară a capului, urechea, coborînd pînă pe gît pentru ca apoi, într-o coadă împletită, să fie readusă pînă în creştetul capului. După Felletti-Maj [24] această coafură ar fi caracteristică pentru mijlocul secolului IV. Pe bustul de la muzeul din Strasbourg, coafura lasă liberă urechea, ea fiind pe partea anterioară a capului cu totul diferită de reprezentarea capului Elenei pe Marea camee.

Felul în care e plasată diadema precum şi raportul acesteia cu partea superioară a coafurei sînt identice atît la bustul Torlonia cît şi la portretul gliptic; cele două detalii prezintă un interes special. Pe ambele monumente diadema nu este angajată sub coafură nici măcar cu extremităţile ei. Privind cu atenţie portretul Flaviei Elena de pe Marea camee, vom observa că linia care separă partea superioară a coafurei de „feliile de pepene" este dreaptă şi înclinată normal prin raport cu profilul capului, în vreme ce linia care separă baza diademei de „feliile de pepene" face un unghi cu linia mai înainte pomenită; aceasta dovedeşte că protuberanţa despre care a fost vorba nu este o particularitate a pietrei nici un detaliu de coafură (care nu şi-ar fi avut rostul), ci o diademă. Faptul este confirmat de suprafaţa bustului Elenei, a cărui curbură

este dictată de particularitățile pietrei, precum și de obligația ca portretul împărătesei să nu depășească în înălțime bustul lui Iulian, ceea ce impunea întreruperea bruscă a părții superioare a coafurii acesteia.

Credem că avem toate temeiurile să recunoaștem în portretul gliptic al Elenei moda capilară a bustului Torlonia care acoperă în întregime urechea. Maniera expeditivă cu care este realizată coafura împărătesei, comparată cu atenția acordată detaliilor portretului lui Iulian, confirmă presupunerea că artistul nu a dispus în cazul acesteia de un model de calitatea celui reprezentat pe moneda de aur. Aspectul oarecum vag al bustului împărătesei scoate în evidență importanța acordată, în economia reprezentărilor de pe camee, figurii împăratului.

Statueta Minervei cu cască și purtînd lancea și scutul *(47/b)* are ca trăsătură dominantă frontalitatea, servind drept axă de simetrie întregii compoziții în care se remarcă chiar la prima vedere două nivele de realizare artistică. Partea inferioară, adică cele două acvile psihopompe (purtătoare ale sufletelor spre înălțimi), retrocefale, care susțin în gheare o ghirlandă de frunze și fructe, este mai meșteșugit realizată decît partea superioară, consacrată figurilor. După părerea noastră explicația rezidă în bipolaritatea artei romane a vremii, adică a mijlocului secolului IV, cînd ființează concomitent chiar pe aceleași monumente, cum este cazul de față, tradiția elenistică sub haina ei romană, manifestîndu-se mai ales în figurația zoomorfă și vegetală, și tradiția artizanală, înstăpînită cu precădere în domeniul redării chipului uman. De fapt această din urmă tradiție este numai la origini artizanală, căci ea capătă odată cu Plotin (205—270) un fundament filosofic conform căruia interesul în redarea înfățișării umane nu va mai cădea pe realismul carnației, pe detaliile individualizante exterioare, ci pe ochi, pe lumina interioară a sufletului care se exprimă în privire. Consecința acestei mutații de accent, a acestei interiorizări în arta portretului a fost lipsa de grijă pentru realizarea artistică în maniera tradițională a tot ceea ce alcătuise mai înainte bagajul și limbajul realismului, verismului, psihologismului. Neglijarea formei în favoarea luminii lăuntrice a dus cu încetul la trivializarea, la schematismul, la unghiularismul (sau cubismul, cum i s-a mai spus) portretului roman pe care caracterele individuale erau exprimate într-un limbaj artistic parcimonios, redus exclusiv la esențial. Existau monumente artistice oficiale, cum erau statuile, cameele și mai ales emisiunile monetare imperiale cărora individualizarea portretistică le era absolut indispensabilă. În ciuda indiferenței manifestate pentru exterior, din rațiuni lesne de înțeles, portretul roman, mai ales cel imperial și mai ales cel monetar, va consemna cu rigoare matematică micile detalii distinctive *esențiale*. Portretele de bună calitate, monumentele importante, cum erau de pildă monedele de aur, întruneau toate acele indicii distinctive, personalizante, de care se dispensau busturile cu caracter mai mult sau mai puțin oficial. Pentru cel ce studiază iconografia romană a vremii, îndeosebi cea imperială, este fapt comun constatarea că uneori cele mai realizate portrete din punct de vedere tehnic și artistic sînt foarte puțin individualizante și că aceiași împărați au diferite imagini pe care doar eventual inscripțiile le pot strînge sub aceleași nume. De aceea în iconografia imperială romană tîrzie

monedele, şi mai ales cele de aur, au prin portretele lor oficiale, individualizate prin mici caracteristici esenţiale pentru a fi uşor recunoscute, o importanţă capitală în stabilirea evantaiului imagistic al unui împărat sau altuia. Cameele, în cazul cînd sînt monumente oficiale cum e cea pe care o studiem, prin însăşi natura dificilă a realizării lor, aşa cum arătam, sînt şi ele etaloane iconografice. Din acest motiv, în identificările făcute pentru Marea camee a României, ne-am sprijinit în primul rînd pe monede, acordînd nu întîmplător deosebită importanţă micilor detalii fizionomice, ştiind că pentru acea vreme ele sînt *esenţiale* identificării unui portret şi nu întîmplătoare sau adiacente ca în cazul portretului de tradiţie clasică al epocii anterioare.

Identificarea lui Iulian în ipostaza lui Serapis, a Elenei în cea a Isidei *(47/i)* sau a lui Ceres, în fine ghirlanda de frunze şi fructe ţinută în gheare de către cele două acvile care este ea însăşi o aluzie şi o confirmare a ipostazei serapice, nu au rămas fără ecou în rîndul specialiştilor care s-au ocupat de acest important monument gliptic şi de semnificaţiile sale. Într-o lucrare mai veche, G. Bruns [25] sugera ca posibilă identificarea cuplului imperial de pe cameea Orghidan cu Iulian Apostatul şi Flavia Elena fără a aduce în sprijinul acesteia argumentele iconografice, stilistice şi istorice la care am recurs noi înşine. Raissa Calza [26] a recunoscut validitatea motivaţiei noastre atunci cînd a cuprins în iconografia lui Iulian Marea camee a României.

Mai de curînd Madeleine von Heland [27] pornind de la ipostaza serapică şi respectiv isiacă sub care apar busturile cuplului imperial, încadrează cameea cu alte monumente de mare valoare artistică şi materială, produse în vremea lui Iulian Apostatul. Este în primul rînd vorba de patera din tezaurul de la Pietroasa. Aceasta ar fi fost executată la comanda lui Iulian şi consacrată prin 363 în templul Cybelei, de la Pesinus, al cărei cult este reorganizat de împărat care reface sanctuarul pe locul unde căzuse din cer (de aici Pesinus) acea piatră neagră (fără îndoială un meteorit) adorată de închinătorii zeiţei.

Cercetătoarea amintită se socoteşte îndreptăţită să indice, iar noi sîntem întru totul de acord, ca centru toreutic în care a fost lucrată patera, oraşul Antiohia. În săpăturile efectuate de către Universitatea din Princeton la Antiohia au fost descoperite mai multe statuete de teracotă care au părul prins la spate într-un coc aidoma statuetei centrale de pe patera de la Pietroasa. Acele statuete au de asemenea o buclă sau un mic coc pe frunte *(acrócomoi)* sau pe creştet, la fel cu reprezentările umane de pe registrul circular al paterei. Din această analogie, dar şi din raţiuni de stil şi de prelucrare a metalului, autoarea suedeză conchide că patera a fost realizată la Antiohia, locul în care noi înşine, din motive pe care în parte le-am arătat, presupunem că s-a lucrat şi cameea Orghidan.

Fără să discute legătura strînsă între pateră şi camee aşa cum a făcut Madeleine von Heland, ba chiar fără să pomenească pe cea din urmă, deşi era esenţială în ce priveşte simbolistica paterei şi fixarea locului ei de execuţie, autorul român [28] al stadiului problematicii tezaurului, cuprins în anexele volumului (IV) al splendidei ediţii a operei odobesciene datorată unui arheolog, acceptă provenienţa antiohiană a piesei din tezaur dar se dispensează de explicaţiile necesare acreditării acesteia, printre care analogiile cu cameea de care ne ocupăm şi

cu tava de argint de la Corbridge [29] erau dintre cele mai relevante. Așa cum remarca și Madeleine von Heland, patera, cameea și tava reflectă în imagistica lor mentalitatea unei lumi neoplatonice căreia Iulian îi era exponent, întîrziat în păgînismul său, pe plan oficial, dar căreia însă atîția alții, intelectuali rămași anonimi, îi vor prelungi existența pînă în zorii Evului Mediu și pînă în operele de notorietate ale atîtor autori creștini de la Vasile din Cesarea și Pseudo-Dionisie Areopagitul la Ion Damaschinul, Teodor Studitul, Isidor din Sevilla și Rabanus Maurus.

Revenind acum la chestiuni legate direct de reprezentarea apoteozei pe camee, remarcăm din capul locului că aceasta nu ridică probleme deosebite. Acvilele au privirea ridicată către cuplul imperial pe care-l susțin conform unei străvechi stereotipii iconografice, căci imaginea zeificării pare a fi apărut de mult la romani, obiceiul aflîndu-se menționat în legendele latine ale întemeierii Romei.

Gaston Boissier [30] vedea în apoteoza imperială transpunerea pe plan statal a unei situații familiale. *Pater familias* (tatăl familiei), aidoma împăratului, ia loc după moarte printre divinitățile protectoare, cel dintîi fiind așezat printre Lari, împărații urmînd a fi adorați ca *divi*. Alți cercetători cred că apoteoza, cel puțin din punctul de vedere al reprezentării ei, ar fi un împrumut grecesc propriu monarhilor elenistici care la rîndul lor ar fi preluat din Orient ideea esenței divine a șefului statului, idee care nu a rămas cu totul străină împăraților romani chiar din primele decenii ale erei noastre. H. P. L'Orange [31] crede că apoteoza elenistică ar fi fost cu greu acceptată la Roma în vremea republicii, căci ideologia cetățenească ar fi venit în flagrantă contradicție cu o astfel de mentalitate.

Adevărul este că romanii nu înțelegeau prin apoteoză divinizarea unui *rex*, ci a unui erou, fie că va fi fost el legiuitor, soldat sau chiar *pater familias* în sensul acelei puteri absolute pe care el o încarna în unitatea de bază a structurii sociale latine. J. M. C. Toynbee [32] subliniază astfel tocmai diferența existentă între concepția greco-romană a eroului care urcă treptele sacrificiului pentru binele umanității pînă a se confunda cu zeii Olimpului și cea orientală asupra divinității inaccesibile ființei umane de care o desparte un hotar infrangibil și către care legiuitorul sau șeful își ridică privirea pentru a se inspira.

În această privință se manifestă, în portretul imperial, cu începere de la Constantin cel Mare, influența orientală a tipului legiuitorului inspirat, frecvent pe monedele diadohilor [33]. Sergio Bettini [34] avea dreptate atunci cînd afirma că orice influență orientală, chiar în ce privește arta provinciilor din răsăritul imperiului, este filtrată și asimilată numai în măsura și în cadrul specificului concepțiilor romane.

Apoteoza romană, așa cum o înțelege Elias Bickermann [35], are ca punct de plecare un fapt real, în tradiția celui mai pur pragmatism latin. Miracolul dispariției viitorului *divus* dintre muritori este pretextul pentru a decide pe cale legislativă consacrarea personajului imperial, căci, așa cum subliniază D. M. Pippidi [36], aidoma condamnării memoriei *(damnatio memoriae)*, zeificarea are un caracter legal, ea făcîndu-se ca urmare a unei decizii în acest sens a Senatului, act oficial care nu scapă nici celei mai sumare menționări istorice.

Problema dispariției persoanei fizice a divinizatului este esențială pentru accepțiunea romană a ideii zeificării. Viitorul *divus* trebuie să fie răpit de un zeu protector sau de către acvile care să-i ducă sufletul, în vreme ce trupul dispare pe rug, ștergîndu-se astfel orice legătură cu lumea terestră pe care ar implica-o cadavrul și înhumarea acestuia într-un mormînt. Se ridică apoi un templu sau un altar dedicat zeificatului, adorîndu-i-se în acele locuri *numen*-ul în vreme ce se procedează cu minuție la dispariția oricăror urme pămîntești.

În scrisoarea lui către Fotinus, Iulian Apostatul reamintește creștinilor că noul lor zeu galilean căruia legendele lor îi atribuie viața eternă este în realitate, prin moartea lui umilă și prin mormîntul de care este legat, lipsit de divinitatea pe care i-o atribuie Diodor din Tars [37]. Instituțiunea apoteozei legată de cultele păgîne nu făcea incompatibilă, cel puțin la începuturile creștinismului, acordarea ei unui împărat devenit creștin, cum era Constantin cel Mare, în ultimele momente ale vieții. Urmașii săi nu au renunțat întru totul la această practică rău văzută de creștini dar de secole legată, sub raport politic și religios, de ideea de imperiu și de majestate a poporului roman.

Se pune însă întrebarea dacă în împrejurările grele ale războiului cu parții, a cărui răspundere a fost pusă de posteritate pe seama lui Iulian, deși ostilitățile fuseseră provocate de către ambițiile lui Constantius II [38], un aparat de stat în mare parte creștin va fi putut să acorde apostatului împărat apoteoza îndată după moarte. Ammianus Marcellinus [39] pretinde că în fața pericolului iminent al unui contraatac al parților, corpul celui căzut pe cîmpul de luptă a primit doar sumarele îngrijiri necesare transportului la Tarsus unde au avut loc funeraliile. Alegerea lui Iovian s-a făcut în grabă, nu cu mult în spatele liniilor de bătaie. Cînd evenimentul a fost anunțat legiunilor, din pricina asemănării numelor, acestea au crezut că-l văd în depărtare pe Iulian sculat de pe patul de suferință și l-au primit cu aclamații. Ovațiile s-au transformat în gemete și plînsete cînd în locul împăratului zăriră silueta șefului gărzii sale personale înveșmîntată în mantia purpurie. Nu era prima oară cînd armata își manifesta devotamentul față de Iulian. Putem deci conchide că amintirea lui a continuat să rămînă vie în sufletele trupelor pe care le comandase în Germania și în Siria [40] și că chiar dacă apoteoza nu i-a fost conferită decît ceva mai tîrziu [41], cei care gîndeau că o merită și care s-au manifestat în acest sens, au fost cel puțin tot atît de numeroși după moarte pe cît erau cei sincer atașați de persoana și faptele sale pe cînd se afla la cîrma statului [42].

Scurta domnie a lui Iovian s-a caracterizat în materie de politică religioasă prin toleranță față de păgînism; aceeași atitudine oficială a continuat în Apus și sub Valentinian, în vreme ce în Răsărit fratele acestuia, Valens, arian înfocat, a instaurat un regim ceva mai sever pentru cultele necreștine. Totuși climatul general îngăduia o apreciere obiectivă și publică a meritelor lui Iulian a cărui moarte, prin eroismul ei, era comparată de Libanius cu cea a lui Socrate, deși, cum era și normal, în zilele imediat următoare dispariției ultimului apărător al păgînismului, o puternică reacțiune creștină s-a dezlănțuit în persecuții violente împotriva adepților defunctului și mai ales contra celor care în trecut juraseră strîmb pe evanghelie, revenind, cu prima ocazie, la practicarea cultelor păgîne [43].

Marea camee a României al cărei aspect stilistic insolit iese din limitele concepţiei clasice care caracterizează gliptica imperială a primelor secole ale erei noastre, a fost considerată drept o operă provincială neizbutită datînd dintr-o vreme în care arta gravării pietrelor semipreţioase se putea mîndri cu nenumărate capodopere (secolele II—III). Din această pricină ea nu a atras în chip deosebit atenţia şi interesul cercetătorilor obişnuiţi să o socotească o curiozitate sub raportul mărimii şi al realizării ce nu justifica, după opinia generală, atari dimensiuni. Într-o oarecare măsură această părere s-a format şi din cauza dificultăţilor vizuale în „citirea" monumentului. Ochiul privitorului trebuie să se fixeze îndelung pe piatră pentru a distinge intenţiile gravorului aproape obliterate de jocul culorilor intercalate ale rocii, căci profilele figurilor sau detaliile acvilelor nu urmează linia straturilor colorate şi nu sînt puse în evidenţă de acestea, ci dimpotrivă. Cameea fiind tăiată într-un singur bloc, culorile deschise sînt dispuse vertical, pe grosimea pietrei. Litogliful nu a avut posibilitatea şi nici nu a căutat să taie piatra de-a lungul filoanelor de culoare[44]. Se observă totuşi exploatarea simetrică a petelor de culoare albă pe capetele imperiale, pe partea superioară a palladiului, pe piepturile şi capetele acvilelor *(48/a)*.

Distribuirea culorii albe corespunde părţilor celor mai ridicate ale cameei, zonele mai puţin înalte rămînînd în tonalităţi închise. Trăsătura izbitoare a cameei şi într-o măsură şi frumuseţea ei este relieful foarte înalt al modelajului, acvilele fiind aproape în *ronde-bosse*. Totuşi busturile imperiale sînt gravate, iar profilul lor tăiat în adîncimea pietrei pe o grosime de 5—15 mm. Aşa cum arătam, există o deosebire de concepţie şi de execuţie între partea superioară şi cea inferioară a cameei, în speţă între portrete şi acvile. Acestea din urmă sînt gîndite şi realizate în spaţiu, în vreme ce portretele sînt doar „desenate" în plan; pentru a se egala diferenţa de nivel în raport cu fundalul, profilele au fost pur şi simplu decupate în rocă. Statueta Minervei, înfăţişată din faţă şi comportînd mari diferenţe de nivel în realizarea ei gliptică, reprezintă din acest punct de vedere un stadiu intermediar între decupajul simplu, realizarea în altorelief şi gravarea superficială a detaliilor. Scutul din mîna stîngă, de pildă, este redat în perspectivă, dar şi uşor decupat în relief.

Diferenţa de concepţie a acvilelor şi a portretelor mai are, pe lîngă motivele deja expuse, şi o explicaţie tehnică: portretele au avut ca model (realizarea lor ne confirmă tocmai acest model, recte aureul de la Antiohia) efigii monetare. Ori litoglifului îi era imposibil să creeze un portret în altorelief, aşa cum i-ar fi permis şi chiar l-ar fi obligat grosimea pietrei, pe baza unui simplu profil. Procedeului decupajului deci i se datorează unele ducturi bruşte, unele unghiuri ascuţite pe care gravorul a încercat ulterior să le rotunjească.

Fundalul cameei este uşor bombat şi ciobit în partea de sus în dreapta, în vreme ce pe revers există unele mici fisuri superficiale. Gheara stîngă a acvilei din dreapta este spartă, ca şi extremitatea mîinii drepte şi lancea statuetei Minervei. Ghirlanda de frunze şi fructe se termină la ambele capete cu o panglică pe care nu o mai regăsim pe toată lungimea acesteia. Extremităţile aripilor acvilelor ca şi ale hitonului Minervei sînt tăiate printr-o linie dreaptă. Seg-

mentul central al ghirlandei este complet detaşat de fond pe o porţiune de 25 mm. Axa verticală a fondului cameei nu corespunde cu axa compoziţiei care este deplasată cu cîteva grade spre dreapta. Pe de altă parte, acvila din dreapta este mult mai mult reliefată decît cea din stînga, datorită probabil formatului pietrei mai înaltă în acea parte.

Pentru echilibrul ansamblului, fundalul a fost bombat şi polisat simetric în raport cu axul vertical. O particularitate legată, probabil, de destinaţia monumentului este adîncitura dintre gîturile acvilelor, umplută cu un ciment special în care se mai regăsesc încă marginile de bronz ale unei protuberanţe. Este de presupus că în acest loc era fixat un dispozitiv de susţinere (?) sau, mai puţin probabil, o inscripţie gravată pe o altă piatră. Astfel concepută, cameea are un aspect unitar şi echilibrat al compoziţiei. Mai marea dezvoltare a părţii inferioare nu prejudiciază busturile imperiale care, împreună cu palladiul, alcătuiesc un fel de coronament al celor două acvile, totul căpătînd aspectul unei embleme, cum poate va fi fost, deopotrivă evocatoare şi decorativă [45].

Realizarea tehnică a portretelor, cel al Elenei cu trăsături inexpresive şi inferior portretului lui Iulian, ca dealtfel întreaga portretistică feminină a epocii [46], se apropie de tehnica gravurii pe fildeş. Figura centrală a unei plăci aparţinînd unui diptic păstrat la British Museum şi reprezentînd „apoteoza lui Romulus" [47] seamănă îndeaproape cu portretul lui Iulian de pe Marea camee a României, el fiind inclus, de către Raissa Calza graţie şi sugestiei noastre, în rîndul imaginilor acestui împărat. Interpretarea penajului acvilelor este identică. Semnele zodiacale, triumful lui *Sol* (Soarele), atelajul de elefanţi par a indica ambianţa momentului apostatic al lui Iulian.

Caracteristica generală a Marii camee este desfăşurarea unei remarcabile energii plastice, formele spărgînd limitele înguste ale limbajului convenţional [48] printr-o exuberantă proiectare a volumelor gata să se desprindă de masa pietrei care abia le reţine. Artistul pare să fi fost mai ales preocupat de realizarea tehnică a altoreliefului şi mai puţin atent la racordarea celor două teme, rămasă schematică cum e dealtfel cazul mai multor camee reprezentînd familii imperiale şi care datează chiar din sec. II—III.

Bipolaritatea, de care mai aminteam, realizată prin alăturarea pe aceeaşi piesă a tradiţiei clasice şi a viziunii noi, artizanale, este simptomatică pentru sec. IV; Riegl a văzut în ea aspectele premergătoare ale unei arte care se va contura definitiv numai în secolele următoare [49].

Influenţa orientală îşi are şi ea locul în realizarea artistică a cameei de care ne ocupăm. Frontalitatea şi simetria [50], trăsături care ies cele dintîi în evidenţă, sînt atenuate de gravurile superficiale care marchează cutele sau penajul. Severitatea portretelor, observabilă în plenitudinea ei hieratică abia în secolul VI [51], se regăseşte pe camee ca influenţă a glipticii sasanide [52]. Prin toate detaliile stilistice care o leagă de partea orientală a lumii romane, cît şi prin asemănarea portretului lui Iulian cu cel al monedei bătute la Antiohia, sîntem îndreptăţiţi să credem că somptuarul monument, atît de diferit de restul materialului gliptic, destul de puţin numeros, cunoscut către mijlocul secolului IV, este opera unui artist anonim din această parte a Imperiului.

Istoriografia a subapreciat deseori importanța evenimentelor care s-au succedat în răstimpul scurtei domnii a lui Iulian. Se credea că acțiunea personală a șefului statului nu a putut opri cursul firesc al istoriei, că atitudinea sa romantică și livrescă [53] n-a inspirat încredere nici măcar apropiaților săi și că întregul episod s-a încheiat atît de jalnic, după căderea împăratului pe cîmpul de luptă, din nevoia de a nu dezechilibra statul în împrejurările grele ale războiului ca parții. Izvoarele însele lasă să se întrevadă absența consecințelor pe care scurtul interval păgîn l-a avut în procesul de transformare a lumii romane început în zorile veacului IV.

Chiar în literatura cea mai favorabilă a vremii sale, împăratul filosof apare ca un martir nu al epocii, ci al propriei sale firi, al temperamentului visător care credea, către sfîrșitul sclavagismului antic, în renașterea unei Elade populate cu cetățeni căliți în practicarea celor patru virtuți cardinale.

Cunoașterea, în ultima vreme, a unui număr din ce în ce mai mare de imagini ale lui Iulian, realizate în timpul scurtei domnii sau în amintirea acesteia, pledează mai degrabă pentru o oarecare popularitate a lui și dovedesc că țelul pe care și-l propusese părea realizabil unei largi categorii de indivizi care susțineau idealul său de libertate de gîndire și de acțiune și care voiau să ia atitudine față de dogma categorică și de caracterul pătimaș al creștinismului incipient. Căci împotriva oprimării ideologice impuse de esența creștinismului însuși se revoltase sufletul lui Iulian, cutremurat de atrocitățile săvîrșite în numele acestei religii îndată după moartea lui Constantin cel Mare cînd, copil fiind, asistase la masacrarea întregii sale familii [54].

Marea camee a României, monument de frunte al glipticii antice, ilustrează deci în chip strălucit un aspect al artei romane din zona orientală a Imperiului, acolo unde s-au păstrat cel mai bine și cel mai mult tradițiile elenice vădite în redarea dezinvoltă și exuberantă a reliefului acvilelor; ea este în același timp o mărturie istorică de preț pentru înțelegerea și redimensionarea figurii lui Iulian Apostatul precum și pentru mai adînca cunoaștere a momentului pe care l-a marcat. În fine, această camee de dimensiuni puțin obișnuite, alăturată, grație cîtorva indicii, de patera din tezaurul de la Pietroasa și de o altă piesă ținînd tot de domeniul artelor somptuare, nu numai că aparține tezaurului cultural al țării noastre, ci se referă indirect la evenimente istorice ale acestor meleaguri și la mărturii de artă descoperite pe cuprinsul lor.

NOTE

1 M. Gramatopol, *Les pierres gravées du Cabinet numismatique de l'Académie Roumaine*, Bruxelles, 1974, p. 89, nr. 668.

2 V. Laurent, *Documents de sigillographie byzantine. La collection C. Orghidan*, Paris, 1952.

3 M. Gramatopol și R. Theodorescu, *Vechi podoabe de aur în colecțiile Cabinetului numismatic al Academiei R. S. România*, în *S.C.I.A.*, 13, 1, 1966, p. 63—92.

4 M. Gramatopol, *L'apothéose de Julien l'Apostat et de Flavia Helena sur le grand camée de Roumanie*, în *Latomus*, 24, 4, 1965, p. 870—885.

[5] *Le camée Orghidan, apothéose de Septime Sevère*, în *Demareteion*, 1935, p. 124–129.

[6] C. Moisil, *Cameea Orghidan şi reprezentarea apoteozei imperiale romane*, în *B.S.N.R.*, 1943, p. 34–38.

[7] E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes en France depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine*, Paris, 1902, p. 1.

[8] H. Wentzel, *Die byzantinischen Kameen in Kassel. Zur Problematik der Datierung byzantinischer Kameen*, în *Mouseion, Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Köln, 1961, p. 88–96.

[9] F. D. Gillard, *Notes on the coinage of Julian the Apostate*, în *J.R.S.*, 54, 1964, p. 135–141.

[10] L. Budde, *Julian, Helios Sarapis und Helena, Isis*, în *A. A.*, 1972, 4, p. 630–642.

[11] K. Horedt, *Interpretări arheologice: consideraţii asupra cameii Orghidan*, în *Muzeul Naţional*, I, 1974, p. 201–205.

[12] Ammianus Marcellinus, XX, 4. J-M. Demarolle, *L'empereur Julien et les peuples germaniques*, în *Travaux et recherches. Centre de recherches de l'université de Metz*, 3, 1972, p. 5–15.

[13] M. Gramatopol, *op. cit.*, p. 873, nota 2.

[14] M. Gramatopol, *Les pierres gravées*. . ., p. 71, nr. 409.

[15] Idem, *L'apothéose*. . ., p. 874, nota 1 şi R. Calza, *Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano* (287–363), Roma, 1972, p. 364–391, nr. 258–278, pl. 124–132, fig. 455–488.

[16] E. Babelon, *L'iconographie monétaire de Julien l'Apostat*, în *R. N.*, 1903, p. 130–163.

[17] J. P. Kent, *An introduction to the coinage of Julian the Apostate*, în *N. Chr.*, 19, 1959, p. 109–117, pl. 10–11.

[18] Ammianus Marcellinus, XXV, 4, 22.

[19] Iulianus, *Misopogon*, 2–3, p. 338 b-c.

[20] E. Babelon, *op. cit.*, pl. VIII, fig. 11.

[21] V. Lihaceva în *Trudî gosudarstvenovo Ermitaja*, 22, 1962, p. 18–21.

[22] B. M. Felletti-Maj, *Contributo all'iconografia del IV secolo: il ritratto femminile*, în *La critica d'arte*, 4, 1941, p. 79, pl. 48.

[23] R. Delbrück, *Spätantike Kaiserporträts*, Berlin, 1933, pl. 72.

[24] Vezi nota 22.

[25] G. Bruns, *Staatskameen des IV. Jahrhunderts nach Christus Geburt*, Berlin, 1948.

[26] R. Calza, *op. cit.*, p. 389, nr. 276, pl. 131, fig. 486.

[27] Madeleine von Heland, *The golden bowl from Pietroasa*, în *Acta universitatis Stockholmiensis. Stockholm studies in history of art*, 24, Stockholm, 1973, p. 64 şi urm.

[28] R. Harhoiu, *Tezaurul de la Pietroasa în lumina noilor cercetări*, p. 1016, în Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. IV, *Tezaurul de la Pietroasa*, ediţie îngrijită de M. Babeş, Ed. Academiei, Bucureşti, 1976.

[29] O. Brendel, *The Corbridge Lanx*, în *J.R.S.*, 31, 1949, p. 100–127; H. Koch, *Zur Interpretation der Corbridge Lanx*, în *A. A.*, 1955, p. 259–263.

[30] Daramberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877, vol. I, p. 323, s.v. *Apotheosis*.

[31] H. P. L'Orange, *Apotheosis in ancient portraiture*, Oslo, 1947.

[32] J. M. C. Toynbee, *Ruler apotheosis in ancient Rome*, în *N. Chr.*, 1947, p. 126–149.

[33] A. Sambon, *Le portrait sous Constantin I-er*, în *Demareteion*, 1935, p. 10.

[34] S. Bettini, *L'arte alla fine del mondo antico*, Padova, 1948, p. 118.

[35] E. Bickermann, *Die römische Kaiserapotheose*, în *Archiv füt Religion-swissenschaft*, 27.

[36] D. M. Pippidi, *L'asomption de César dans un passage des Fastes d'Ovide*, în *Recherches sur le culte impérial*, Bucureşti, 1940, p. 149 şi urm.

[37] Iulianus, *Epistola ad Photium*, 90, ed. Belles Lettres, 1924, vol. I, partea a doua, p. 174: „. . .et illum novum eius deum Galilaeum quem aeternum fabulose praedicat, indigna morte et sepultura denudatum confictae a Diodore deitatis".

[38] Ammianus Marcellinus, XXV, 4, 23.

[39] Idem, XXV, 5, 1–6.

[40] N. J. E. Austin, *Julian at Ctesifon: a fresh look at Ammianus' account*, în *Athenaeum*, 50, 3–4, 1972, p. 301–309.

[41] M. Bernhardt, *Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit*, Halle, 1926.

[42] G. Barabino, *Il panegirico dell'imperatore Giuliano da Claudio Mamertino*, Genova, 1965.

[43] Libanius, *Oratio XVII*, 272; J. Bidez, *La vie de l'Empereur Julien*, Paris, 1930 p. 334.

[44] Faptul nu este o dovadă a lipsei de măiestrie artistică o gravorului sau a decăderii glipticii în imperiul roman tîrziu. O camee din sec. I e.n., este gravată pe o piatră asemănătoare, identic tăiată, cf. F. Eichler – E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*, Viena, 1927, nr. 26 (epoca lui Claudius sau Nero).

[45] R. Bianchi-Bandinelli, *Un problema della cultura romana del III–IV secolo*, în *Acmé*, 1952, p. 622: „odată abolite legile perspectivei şi instaurată ierarhia proporţiilor, apare ca simptom caracteristic al acestei vremi folosirea figurii omeneşti ca detaliu ornamental în geometria unui spaţiu limitat, fără să se mai ţină seama de organicitatea anatomică a acesteia şi de nobleţea ei intrinsecă".

[46] B. M. Felletti-Maj, *op. cit.*, p. 74.

[47] O. M. Dalton, *Catalogue of the ivory carvings of the christian era in the British Museum*, Londra, 1909, p. 1, nr. 1, pl. 1; R. Calza, *op. cit.*, p. 388, nr. 275, pl. 130, fig. 482.

[48] S. Bettini, *op. cit.*, p. 13.

[49] A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Florenţa, 1953, p. 149.

[50] E. Tea, *Storia universale dell'arte. Medioevo*, Torino, 1957, vol. I, p. 286.

[51] A. Frova, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Torino, 1961, p. 835.

[52] A. Borisov, B. G. Lukonin, *Sasanidskie gemmî*, Leningrad, 1963.

[53] G. Boissier, *La fin du paganisme*, Paris, 1891, vol. I, p. 89–99.

[54] A. A. Vasiliev, *History of byzantine empire*, Madison, 1928, vol. I, p. 86–87.

TRADIŢII, INFLUENŢE, CREAŢIE INTERPRETATIVĂ. ÎN LOC DE POSTFAŢĂ

Departe de a fi niște concluzii, ideile schițate mai jos alcătuiesc, în fond, un discurs asupra metodei plasat în postfață pentru a întregi simetric, pe alte coordonate, demersul estetic al primului capitol.

Din cele expuse în cursul capitolelor acestei lucrări s-a desprins, credem, cu claritate poziția pe care am adoptat-o față de tot ceea ce în știință apare, prin lărgirea orizontului cercetării, caduc nu numai ca factologie ci mai ales ca metodă și optică a investigației. Demersul nostru critic s-a întemeiat pe materialismul istoric, parte integrantă a filosofiei marxiste, al cărei caracter definitoriu este deschiderea față de nou și asimilarea gnoseologică a acestuia în ordinea esențialului, prin evitarea oricărui formalism dogmatic, străin deopotrivă întemeietorilor ei, ca și tuturor celor care vreme de peste un secol au dezvoltat-o creator și o aplică specificităților fiecărui loc și moment istoric.

Adeziunea noastră la principiul istorismului în cadrul mai larg al științelor sociale, al arheologiei și al istoriei artei antice în special este cu atît mai puternică cu cît sîntem convinși că datorită specializării extreme a cercetării unei epoci îndepărtate, lipsiți fiind de abundența știrilor ca și de aderența față de spiritul ei, posibilitățile de a greși, adoptînd exclusiv tipologia formală sau oricare scolasticism paradigmatic, sînt foarte mari. Greșelile de amănunte, dar și de viziune, se repercutează de cele mai multe ori în încheieri ce la rîndu-le devin premisele unor judecăți asupra problemelor specifice unuia sau altuia dintre domeniile științelor sociale. Or, tocmai erorile unor atari premise, greu controlabile prin însăși natura specializării extreme, sînt mai grave, socotim noi, decît cele ale judecăților însele de care-și pot da seama și acei ce nu sînt uniți prin consensul, de cîte ori paradoxal, al unei discipline înguste.

Firește, nu înțelegem dezavuarea cercetării speciale și de amănunt, ci integrarea și deschiderea ei către unitate pe calea noului, imanent pentru istoric, cum spunea Xenopol [1], în orice obiectiv al investigației sale. Știința contemporană se află astăzi, grație progresului cunoașterii în ordinea lumii materiale, în situația de a-și revizui mai des și mai în substanță resursele ei spirituale. Nevoia unor atari înnoiri este structurală și ea se află la obîrșia sistemelor care în vremea modernă au încercat să cuprindă și să explice universul material și spiritual. Citînd pe Wolfgang Pauli, Werner Heisenberg surprinde lapidar finalitatea acestora: „Avertizat de eșecul tuturor strădaniilor premature spre unitate din istoria spiritului, nu voi îndrăzni să fac predicții

asupra viitorului. Împotriva strictei împărțiri a activității spiritului uman în departamente separate începînd cu sec. XVII, consider însă că idealul unei depășiri a opoziției, care să cuprindă într-o sinteză amplă atît înțelegerea rațională cît și trăirea mistică a unității, constituie mitul rostit sau nerostit al epocii noastre". [2]

Iată, odată mai mult, pentru ce adeziunea la principiul istorismului, la caracterul științific pe care i-l imprimă materialismul dialectic și istoric, izvorăște din convingerea noastră intimă că el reprezintă unicul drum către sinteză în istorie. El este și întîiul punct de plecare pentru studiul artei antice pe teritoriul României.

Un alt punct de plecare îl constituie cercetarea artei traco-dacilor, avînd în vedere *totalitatea* materialului documentar pe care ni-l oferă istoria și arheologia acestora. S-a văzut în cursul capitolelor II—VII cît de divers este acest material, cît de neexplorat este el încă și ce implicații poate avea prelucrarea lui pentru acele domenii ale suprastructurii lumii geto-dacice rămase încă pete albe pe harta spiritualității ei. Cartea de față nu a putut trasa decît unele linii de perspectivă, schițînd doar un viitor contur a ceea ce vom adînci într-o lucrare specială. Problemele antropomorfismului, ale simbolisticii și ale stilului iconografiei traco-dacice au fost doar enunțate, pentru a demonstra că dispunem de date dacă nu abundente deocamdată, cel puțin suficiente spre a explica și ilustra evoluția formativă a exprimării artistice a geto-dacilor.

De aceea nu este nevoie să recurgem la arta romană în Dacia pentru a descoperi *à rebours* specificul artei autohtonilor și soluțiile ei particulare. Cel mult putem apela la iconografia romană cînd urmărim sub haina acelei *interpretatio* semnificația locală a unor divinități sau simboluri. Este o altă idee călăuzitoare ce poate servi ca punct de plecare într-o atare întreprindere.

Cînd ne referim la manifestările artistice de pe întreg teritoriul României dinainte ca o parte doar a Daciei să fie transformată în provincie romană, trebuie avută în vedere și acea fîșie a pămîntului getic dintre Dunăre și Mare, asupra căreia orașele grecești de pe litoral și-au iradiat puternic influența mai ales în ce privește produsele olăritului. Mărfurile comercializate de aceste cetăți au ajuns pînă la nord de Dunăre, în adîncul teritoriilor din jurul Carpaților și, mai tîrziu, chiar în interiorul arcului carpatic.

După cucerirea romană, limitarea cercetării artei provinciale numai la teritoriul administrativ al provinciei ca atare (sau al provinciilor) nu poate oferi o imagine completă. Cuprinse între *limes*-ul alutan și probabil de la Septimius Severus între cel transalutan și hotarul dunărean al estului Moesiei Inferior, ținuturile respective ale Munteniei și sudului Moldovei au fost implicate și ele, într-un grad anumit, în procesul de romanizare. Avînd în vedere aceste realități istorice și topografice părerea noastră este că arta romană în România trebuie privită unitar: Dobrogea ca parte distinctă a Moesiei Inferior (devenită abia de la Diocleţian Scythia Minor), Cîmpia Munteană și sudul Moldovei, toate alături de teritoriile administrate de Roma la nord de Dunăre, în Dacia. Dealtfel legăturile Sciției Mici cu zonele din sudul Moldovei și estul Munteniei, încă din sec. IV î.e.n., sînt cunoscute prin atîtea descoperiri monetare, amfore ștampilate, ceramică de lux etc. — către ele

îndreptîndu-se mai ales vectorul comercial al Histriei, Tomisului şi chiar al Callatidei.

Cel din urmă teritoriu mai întins intrat sub stăpînirea şi administraţia romană, Dacia, va reflecta implicit momentul în care se găseau arta şi meşteşugurile artistice din zonele învecinate ale Imperiului, ba chiar, graţie transferului unităţilor militare, din cele mai îndepărtate. Decoraţia antropomorfă a monumentului de la Adamclisi marchează o importantă etapă a artei provinciale în drumul ei către arta imperiului tîrziu. Arta Daciei romane este un preţios indiciu al conceptului de *provincial* în esenţa acestuia, tocmai pentru că ea se suprapune în chip brusc şi fără aderenţe peste substratul autohton; este o artă de import, lipsită de tradiţie locală, evidenţiind prin însuşi acest fapt procedeele meşteşugăreşti comune artizanalului de oriunde şi de oricînd.

Importantă nu este însă inaderenţa iniţială, ci celălalt aspect al chestiunii şi anume că arta romană a constituit în Dacia unul din foarte eficacele instrumente ale romanizării. Motivele ornamentale ale plasticii funerare de pildă sînt deseori comune marilor stele, meşteşugit realizate, destinate notabilităţilor romane, dar şi lespezilor simple din piatră ieftină şi sărăcăcios lucrată pentru mormîntul vreunui dac sau al familiei sale. Limba latină şi limbajul figurativ al sculpturii decorative în piatră au mers mînă în mînă; ele au fost „citite" concomitent de către populaţia autohtonă. Chiar după ce Dacia a fost strategic abandonată de Aurelian, cei 165 de ani de rostire latinească şi de exprimare artistică în tiparele şi cu elementele pe care Roma le adusese aici au continuat să rodească pe acelaşi făgaş pe care antrenaseră deja spiritualitatea unui bogat popor, întreaga suprastructură în cadrul căreia se manifestase el pînă atunci.

Romanitatea Daciei este în primul rînd o chestiune de suprastructură în care arta şi meşteşugurile au fost implicate alături de limbă şi de religia creştină împămîntenită la nordul Dunării de Jos mai ales după retragerea aureliană. Începînd cu acel eveniment asistăm, şi mărturiile sporesc tot mai semnificativ, la o relansare a expandării latinităţii în Dacia, dincolo de hotarele fostei provincii romane. Trecut prin anarhia militară şi prin numeroasele atacuri ale migratorilor, Imperiul roman ajunge în epoca Dominatului la un echilibru în care dorinţa de pace, de ordine, de disciplină, de simetrie se traduce în reformele lui Diocletian, dar şi în arta simplificată şi menită să reflecteze ordinea superioară a universului ca model al ordinii militare şi sociale, al simplităţii şi simetriei sufletului fiecărui individ. *Kosmos tetagmenos* (universul orînduit) este imaginea plotiniană a lumii pe care împăraţii acelei vremi năzuiau să o personifice şi să-i dea sens prin însăşi instituţia imperială [3].

Dorinţa de pace, de securitate şi de ordine era cu atît mai mare în rîndul populaţiilor sedentare de agricultori cu cît ele se aflau mai aproape de graniţele mereu primejduite ale lumii romane. Populaţiile migratorii, atrase ca de un Eldorado de pămîntul liniştii şi păcii romane, dar şi de al bogăţiilor îndelung acumulate, se vor precipita într-acolo cu acea forţă a gravitaţiei pe care o reprezintă civilizaţia, nerăbdătoare de a se împărtăşi şi integra: elanul, mulţimea şi nesaţiul lor vor fărîma în cele din urmă globul imperial în care se voiau cuprinse cu toate [4].

Începînd cu timpul Dominatului, acea *romana voluntas* care caracterizase în secolele anterioare mersul triumfal al Romei şi înstăpînirea imperiului ei pe trei continente, nu se mai manifestă centrifug ci, ca urmare a operei civilizatoare şi a imensului sistem administrativ şi juridic pe care-l edificase pe întreg cuprinsul teritoriului, în sens centripet, adică din afara spre înlăuntrul hotarelor romane.

Populaţia romanizată a Daciei nord-dunărene din care Aurelian retrăsese legiunile şi administraţia, şi din care nu plecaseră autohtonii latinofoni şi colonişti romani autohtonizaţi, privea la noua Dacie organizată peste fluviu *(Dacia Ripensis)*, care-şi avea însă şi cîteva capete de pod pe malul stîng, ca spre un firesc centru de iradiere şi de convergenţă al aspiraţiilor acelora ce rămăseseră pe pămînturile lor.

În multe privinţe, socotim noi, situaţia era similară Daciei din vremea lui Burebista, aflată, după prăbuşirea sistemului politic şi economic elenistic, în luptă cu etniile din jur, între lumea greacă în declin şi puterea romană în ascensiune. Aşa cum s-a văzut, marcanta personalitate a lui Burebista a dat un sens şi un ţel luptei poporului său, arătîndu-i că doar prin el însuşi poate face faţă unei situaţii complexe, dezavantajante şi ostile.

Spre deosebire însă de momentul Burebista, Dacia postaureliană era părăsită de un mare imperiu a cărui parte integrantă fusese, dar acel imperiu nu dispăruse ci dimpotrivă se consolidase puternic la chiar hotarele ei. Latinitatea de la nord de Dunăre, prin însuşi acest fapt, nu a fost *abandonată*. Şi ca dovadă că aşa stau lucrurile, asistăm din nou la acea expansiune a ei în teritoriile nicicînd supuse efectiv administraţiei romane. Limba şi spiritul latin au fost acel coagulant care printr-o ruralizare de lungă durată a păstrat nestinsă făclia Romei, luptînd cu tot ce-i era străin şi ostil şi rodind peste veacuri puternica romanitate orientală.

Fenomenul expansiunii romanităţii în Dacia se conjugă cu cel al ruralizării şi cu răspîndirea creştinismului; în mod implicit creştinarea a avut loc în mase ca un proces endemic al cărui sens intim era tocmai acea *romana voluntas* centripetă. Nu a existat, în ce priveşte factorul religios, o discrepanţă fundamentală între nordul şi sudul Dunării. Migratorii, ei înşişi, au adoptat în părţile noastre religia creştină, ceva mai tîrziu decît autohtonii. Prezenţa Imperiului roman şi apoi a celui bizantin în dreapta fluviului a constituit, de-a lungul istoriei, un reazem al latinităţii transdanubiene în toate aspectele acesteia.

Considerăm că cele de mai sus au înfăţişat măcar în linii mari problemele majore de ordin teoretic care stau la baza studiului artei antice în România.

În ce priveşte specificitatea artistică a zonelor teritoriului antic al României, lucrurile le bănuim îndeobşte ştiute. Dobrogea este în întregime aflată sub directa influenţă a cetăţilor greceşti de pe litoral — aceasta încă dinaintea instalării aici a puterii Romei. După aceea, facies-ul elenic al artei provinciale romane este, în mare, consonant cu cel al întregului Orient grecesc al Imperiului. Excepţie face, în multe privinţe, monumentul triumfal de la Adamclisi.

Plastica Daciei Inferior se apropie, prin amănunte ale unor soluţii artistice, de monumente din nordul Moesiei Inferior şi Superior şi aceasta în

măsura în care meşteri, modele sau chiar piese finisate au venit de acolo. În Dacia Superior, cum este şi firesc, o serie de forme, în special ale monumentelor cu caracter funerar, îşi găsesc asemănările şi originea tipologică în provinciile romane central-europene, Pannonia, Noricum, Italia de nord. Printre acestea amintim edicula, coronamentul piramidal cu muchiile concave, medalionul funerar încorporat etc. Ca forme particulare şi alcătuiri inconografice specifice Daciei intracarpatice şi respectiv întregii Dacii, sînt de citat medalionul funerar ca piesă detaşată [5], iar pe de altă parte iconografia Cavalerilor danubieni [6] şi relieful mitriac cu trei registre [7].

*

Abordînd aspectul teoretic al relaţiei tradiţie-inovaţie-creaţie interpretativă, va trebui avut în primul rînd în vedere caracterul complex şi esenţialmente deschis al acestor întrepătrunderi. Cum am putea defini tradiţia în ce priveşte arta traco-geto-dacilor în Dacia? Întîi prin natura sedentară şi agrară a populaţiilor care din adîncurile vremurilor au locuit aceste meleaguri. Civilizaţiei agrare îi sînt specifice continuitatea de locuire şi de practicare a îndeletnicirilor, deschiderea faţă de tot ce nu afectează esenţa intimă a dăinuirii, nota defensivă atît în raporturile cu alogenii cît şi cu manifestările suprastructurii lor care contravin şi primejduiesc, în implicaţiile ei etnogenetice, spiritualitatea coagulantă a populaţiei agrare, asimilarea, pe care o înţelegem ca un corolar al sedentarismului, şi tehnologia populară ajungînd la remarcabile soluţii de eficienţă prin întrebuinţarea materialelor specifice — lemnul şi argila — drept corolar al ruralismului în forma şi în spiritul căruia se manifestă cultul (religia) şi cultura acestei civilizaţii. Datorită perisabilităţii materialelor specifice, nu au rămas prea numeroase vestigii monumentale, cu atît mai puţine cu cît unei atare civilizaţii nefiindu-i proprie ideea puterii şi expansiunii imperiale, aspectul colosal al artefactelor ei se excludea de la sine.

Astfel poate fi caracterizată viaţa locuitorilor străvechi ai României din neolitic pînă la primele menţionări, la sfîrşitul sec. VI î.e.n., în textele istoricilor greci (la Hecateu din Milet, aprox. 530—470 î.e.n.). Cercetările arheologice au verificat şi au întărit atare vederi. Imaginile de pe Columna lui Traian, descoperirile din Munţii Orăştiei sau din alte întărituri de pămînt sau de piatră dacice subliniază caracterul echilibrat, mediu şi receptiv al acestei civilizaţii agrare în care păstoritul, datorită condiţiilor specifice, constituia o ocupaţie dintre cele mai rentabile.

Aşadar tradiţia artei geto-dacilor o constituie însăşi natura materială, culturală şi etnică a civilizaţiei lor. Această tradiţie se manifestă prin echilibrul în decoraţie ca şi în imaginile zoo-şi antropomorfe, prin geometrizare realistă care redă esenţa obiectului natural, respectîndu-i structura organică, geometrizare aflată la polul opus celei pe care Worringer [8] o socotea abstracţie — prim pas către acceptarea universului natural —, prin refuzarea iraţionalului, prin limitarea şi raţionalizarea lui. Iconografia geto-dacică respinge imaginile monştrilor cu corporalitate eteroclită, accentuează doar unele indicii ale ferocităţii animalelor de pradă, se lasă rareori antrenată în fuga liniilor curbe. Lumea vegetală şi cea animală furnizează motivele decorative.

Conservatismul, ruralismul și asimilarea ca trăsături importante ale tradiției geto-dacice pot fi urmărite de-a lungul vremurilor pînă la începutul secolului nostru. Nu este figură a unei retorism ieftin apropierea, de atîtea ori făcută, între înfățișarea și portul țăranilor din Apuseni sau din Subcarpații meridionali și estici cu imaginile dacilor de pe columna imperială de la Roma. În spiritualitatea rurală românească, în arta și tehnologia populară, mai aproape sînt timpurile lui Dromihete, Burebista și Decebal de satul românesc pînă la sfîrșitul veacului trecut decît acesta față de civilizația modernă a zilelor de astăzi. Constatarea nu înseamnă și întoarcerea nostalgică a privirilor noastre către un trecut pe care să-l poetizăm. Cîtuși de puțin ! Țăranul romîn a ales civilizația modernă ca formă de manifestare a spiritului național; această opțiune este ireversibilă pentru că ea a izvorît din conștiința clară a faptului că după întregirea ființei naționale, dăinuirea și progresul ei nu se puteau realiza decît în consonanță cu marile linii de forță ale lumii contemporane. Necesitatea istorică a remodelării spiritului rural, prin mentalitatea modernă a productivității și a producției de tip industrial, a fost primită ca idee directoare și formativă a progresului societății românești de astăzi.

De aceea, socotim noi, arheologiei și istoriei geto-dacilor trebuie să le fie complementară, în cercetările lor de reliefare și definire a tradiției civilizației acelei epoci, etnologia cu toate disciplinele adiacente. Muzeul satului, muzeele de artă populară pot fi „citite" de arheolog și de istoric cu egal de mari foloase ca și profilele săpăturilor însele, atunci cînd se urmărește reconstituirea unei lumi atît de îndepărtate, împinsă în contemporaneitate printr-un fenomen unic în Europa de importanța căruia Dimitrie Gusti și-a dat prea bine și oportun seama și pe care muzeistic și științific l-a adus în atenția tuturor celor care au vrut să pătrundă „miracolul" românesc.

Asimilarea este un factor constitutiv al tradiției geto-dacice. Se cunosc două importante asimilări ale etnosului geto-dacic. Este vorba mai întîi de enclava scitică din centrul Transilvaniei și al Moldovei unde în prima jumătate a sec. VI î.e.n. s-au așezat agatîrșii. Necropolele lor de tip Ciumbrud au fost datate în perioada 550—450 î.e.n. Pumnalele caracteristice, *akinakes*-urile, apar tot mai frecvent în ultimii ani în descoperiri izolate în ariile amintite [9]. Această populație iraniană a fost asimilată de masa geto-dacică în cursul secolelor V—IV î.e.n.

O a doua asimilare de mari proporții este cea a celților din vestul Daciei. În capitolul VI am zăbovit mai mult asupra teoriilor referitoare la rolul triburilor celtice în compunerea *facies*-ului cultural al dacilor din apusul teritoriului pe care îl locuiau. Interesant este că descoperirile arheologice provin cu precădere din necropolele și nu din așezările grupurilor celtice din vestul Daciei sau din Transilvania.

În aceste necropole chiar, cum este cea de la Fîntînele, dacii par să fi fost prezenți într-un număr important de morminte. Într-un interval relativ scurt, de la începutul sec. III î.e.n. pînă în a doua jumătate a celui următor, marea masă a celților ce ni se spune că au coabitat cu dacii este asimilată aproape complet. La sfîrșitul veacului II î.e.n. nici o urmă a acestora nu mai poate fi depistată arheologic. Curînd după aceea va începe faza „clasică" a civilizației dacice.

Întrebarea care se pune pentru noi nu este cea a incontestabilei prezenţe celtice, ci a *ponderii* ei în structurarea tradiţiei geto-dacice. Am văzut că un număr relativ mare de celţi a fost asimilat într-un răstimp destul de scurt. Va fi fost atunci ponderea lui atît de mare? În cadrul acestui proces intens de asimilare, ce rost vor fi avut monedele pe care ei eventual le-ar fi emis? Cărui comerţ le erau destinate? Trăind, aşa cum se spune, amestecaţi cu dacii, cu care îşi împărţeau uneori şi cimitirele, cum îi vor fi determinat în actul politic şi economic al baterii monedei? Într-o lume care nu era a lor, ce rost avea această determinare?

Incontestabil că monedele seriei de influenţă vădesc, cum am mai afirmat-o deja, certe indicii ale unei morfoze stilistice celtice. Poate că în mixtura detaliilor lor am putea urmări progresiv fenomenul asimilării. De aici însă pînă la a susţine dependenţa acelor emisiuni de elementul celtic, ni se pare o cale nu numai lungă dar şi plină de prezumţiile unei scheme prestabilite.

Tot în legătură cu asimilarea etnică şi reflectarea ei în suprastructură trebuie reliefat un fapt fundamental pe care antropologia culturală l-a confirmat în repetate rînduri. În cadrul unor civilizaţii protoistorice, anistorice, cînd două etnii diferite intră în contact, nici una nu o poate influenţa esenţial şi total pe cealaltă fără ca această influenţă profundă să nu însemne asimilare etnică. Celţii din Dacia, rupţi prin însăşi diseminarea lor în masa dacică, de unitatea compactă a etniei căreia aparţineau, asimilaţi într-un secol şi jumătate, nu puteau condiţiona esenţial elementele de suprastructură ale geto-dacilor.

Aşadar celtismul susţinut cu atîta fervoare în ultima vreme ca linie directoare în formarea La Tènului dacic nu mai poate fi invocat în acest mod, cînd este clar că elementul etnic purtător sfîrşeşte într-o asimilare rapidă.

Numai o civilizaţie istoriceşte constituită, cu un mare prestigiu economic şi cultural, puternică prin însăşi deschiderea ei şi deosebita forţă de atracţie, faţă de care factorul etnic juca un rol cu totul secundar, putea iradia şi exercita influenţe culturale esenţiale şi formative (limba) fără a asimila în mod implicit şi etnic populaţiile care le primeau.

Preluarea unor forme, procedee, obiecte chiar, însuşirea şi reproducerea lor conform universalismului tehnologic propriu tuturor timpurilor nu înseamnă, cum arăta şi Paul Jacobsthal, scitizare, grecizare sau celtizare. Procesul electiv este cel important, iar el este una din faţetele tradiţiei dar nu în sensul că opţiunea este identică sau se aseamănă cu ceva autohton preexistent, ci în acela că reprezintă indirect morfoza spirituală a celui care alege şi care se oglindeşte, se realizează şi se împlineşte în actul şi în obiectul alegerii sale.

Importanţa iradierii greco-romane în formarea civilizaţiei europene a preocupat pe cercetătorii istoriei şi arheologiei lumii antice de aproape două decenii. Astfel în 1963 are loc la Paris un congres ce-şi propunea ca temă tocmai iradierea civilizaţiilor greacă şi romană asupra culturilor periferice [10]. În 1968, ţara noastră a fost gazda unui colocviu, ţinut la Mamaia, privitor la sursele arheologice ale civilizaţiei europene [11]. Evidenţiind tocmai fenomenele de respingere, concomitente cu cele de asimilare a influenţelor, despre care

vorbeam în paginile capitolului V (p. 85—87), al șaselea Congres internațional de studii clasice reunit la Madrid în 1974 dezbătea tema asimilării și rezistenței la cultura greco-romană în lumea antică [12].

Pînă acum am deslușit semnificația teoretică a *asimilării* etnice și culturale, precum și raportul dintre aceste două aspecte, de pe pozițiile tradiției a cărei trăsătură fundamentală socotim că este. Se cuvine însă a cerceta asimilarea și sub incidența influențelor pentru a nuanța mai mult cele deja expuse. Firesc este să nu evităm riscul unui aparent didacticism și să încercăm să delimităm în contextul ideatic al acestei postfețe, noțiunea de influență. Valențele ei sălășluiesc cu precădere în ordinea culturii materiale, dar și a celei spirituale. Cu alte cuvinte, obiectele de uz comun cît și cele de realizare și finalitate artistică ar constitui pentru noi cîmpul în cuprinsul căruia vom urmări țesătura complexă a influențelor.

Influența este, așadar, manifestarea concretă și particulară a asimilării privită din unghiul alogenului asimilat; ea funcționează ca rezultat al unei afinități elective operante la nivelul suprastructurii dar se manifestă deopotrivă în cultura materială și în cea spirituală.

Influențele sînt, de asemenea, cazuri individuale într-o serie numeroasă și complexă; ele se pot însuma la un moment dat într-o transformare calitativă de tipul aculturației, definită drept adaptare la o nouă cultură a unui grup social ca urmare a contactului său nemijlocit cu purtătorii noii culturi. Cu alte cuvinte aculturația este echivalentă asimilării complete în ordinea suprastructurii.

Un caz tipic de aculturație în istoria antică a Balcanilor este cel al vechilor macedoneni. Ei erau o populație elenică rămasă la periferia lumii grecești arhaice, dezvoltînd o limbă și o cultură proprii pentru ca, începînd din sec. V î.e.n., să fie reelenizați. Desăvîrșirea procesului de aculturație a macedonenilor are loc sub Filip II și Alexandru cel Mare, el efectuîndu-se de sus în jos prin intermediul armatei.

Multiple influențe alogene pot acționa într-un mediu autohton fără a se produce aculturația. Ce intervine în acest caz? Structura puternică a configurației etno-spirituale a societății autohtone. Astfel morfoza tenace a grupului autohton este caracterizată prin deschiderea lui spirituală, prin mobilitate și elasticitate intelectuală concretizate în *creația sa interpretativă*, domeniu în care putem repera originalitatea sau specificul ca sumă labilă a tradiției, a influențelor și a propriilor inovații.

Un caz ilustru de creație interpretativă: artele plastice grecești. Elementele orientale abundă din arhaic pînă în clasic; ele au fost preluate, raționalizate conform „formei *mentis*" elenice și constituite ca motive proprii ale acesteia.

Trebuie subliniat că aculturația sau asimilarea completă la nivelul suprastructurii se produce cu acele grupuri etno-sociale refractare la alogen dintr-un imobilism spiritual endemic sau cînd sînt puse într-o atare situație ca urmare a discrepanței enorme și a impactului brusc între cultura lor și cultura alogenă respectivă cu care intră nemijlocit în contact. Dispariția civilizațiilor „închise" se datorează de multe ori incapacității de asimilare a acestora.

Spuneam că asimilarea este factor comun al tradiţiei şi al influenţelor. Numai postulînd tradiţia putem vorbi de influenţe, iar acestea, odată asimilate, devin tradiţie. Riegl[13] dădea un strălucit exemplu: motivul ornamental al bobocului şi lujerului de lotus este de sorginte orientală, egipteană. De acolo s-a difuzat în Asia anterioară pentru a fi în cele din urmă preluat de greci, stilizat în felul lor propriu şi devenit motiv de largă circulaţie în arta greacă clasică.

În Dacia preromană nu poate fi vorba de implicarea autohtonilor într-un proces de aculturaţie. Nici agatîrşii, nici celţii, nici bastarnii, nici tracii sud-balcanici transmiţători ai influenţelor proprii sau elenice nu au schimbat esenţialmente *facies*-ul cultural geto-dacic. Acest lucru l-am mai subliniat discutînd locul artei traco-dacice în vastul motiv animalier eurasiatic. Locul acestei arte este determinat (după cum s-a văzut în cap. II) de natura influenţelor (cele greceşti venite din sud) şi de modalitatea preluării lor. Influenţele celtice, ele au existat cu certitudine, au păstrat întotdeauna o anumită limită al cărei barometru exact sînt imaginile monetare ale aversurilor emisiunilor din zonele de contact. Celtismul lor e evidenţiat de tendinţa de spiralizare a curbelor şi limitat de echilibrul dacic al menţinerii organicităţii figurii umane. Alte influenţe celtice asimilate sînt în categoria podoabelor, ca de pildă un anume tip de fibulă cu nodozităţi, deja amintit (p. 80), şi în ceramică, în afara arcului carpatic, la Zimnicea, Monteoru, Cetăţenii din Vale, Cucuteni-Băiceni, Glăvăneştii Vechi.

Ca simptom al asimilării celţilor în Dacia se poate observa în cultura lor spirituală şi materială, cît de limitate cronologic vor fi fost ele, puternice influenţe alogene provenind din zonele în care s-au fixat: incineraţia în groapă, mai multe forme ceramice greco-tracice, tipul de brăţări de bronz cu mănunchiuri de butoni reliefaţi etc.

Sîntem îndreptăţiţi deci a răsturna în cercetările de viitor optica de pînă acum[14] şi, pornind de la faptul real al asimilării celţilor din vestul şi nordul Daciei, să depistăm cu mai multă rigoare şi în chip mai insistent acele indicii premergătoare asimilării care sînt influenţele exercitate în cultura lor materială de către elementul asimilator autohton.

Nu credem că-şi are rostul expunerea lungului şir de influenţe sudice, elenice sau tracice. Multe capitole ale lucrării au avut drept subiect depistarea şi discutarea unora din acestea. Amintim doar un exemplu grăitor prin natura lui căci este fundamentul pentru aceea din îndeletnicirile de căpetenie ale geto-dacilor (agricultura): este vorba de fierul de plug de tip tracic[15] descoperit şi în aşezările geto-dacice din sec. II—I î.e.n.

Din sec. I î.e.n. încep a acţiona în Dacia o serie de influenţe romane ca urmare a pătrunderii mondei romane şi a mărfurilor de diverse categorii, de la unelte, ceramică şi vase de metal provenind din atelierele campaniene sau nord-italice pînă la sticlărie, podoabe şi instrumente medicale sau cosmetice. Influenţele şi penetraţia comercială merg mînă în mînă şi crescendo pe măsură ce se apropie cucerirea militară a acestei regiuni. Se contrafac mai întîi monedele ca în atelierul din cetăţuia dacică de la Tilişca pentru a se sustrage pe această cale argintul cel mult preferat de daci, pe care însă nu-l aveau la ei

acasă. Se trece la o prelucrare intensă a minereurilor de fier pentru obţinerea metalului respectiv necesar confecţionării feluritelor unelte, pe măsură ce meşteşugurile înregistrează un tot mai mare avînt. Cel mai tîrziu de la mijlocul secolului I e.n., viitorul proces al aculturaţiei, efectuat şi cu ajutorul administraţiei, este în linii mari schiţat.

Cucerirea romană prilejuieşte verificarea unor puternice tradiţii dacice în cultura materială cum este de pildă cea a ceramicii [16], iar în cea spirituală, păstrarea ritului funerar al arderii în *ustrinum* şi depunerea ulterioară a cenuşii în urnă sau în groapă simplă, fapt pentru care stau mărturie necropolele dacice din cuprinsul provinciei: de la Moreşti, Locusteni, Obreja şi Soporu de Cîmpie [17].

În lumina tradiţiei şi a deosebitei receptivităţi culturale a etnosului geto-dacic trebuie privit fenomenul romanizării, adică al aculturaţiei prilejuite de către legiunile şi administraţia Romei. Cei aproape 170 de ani de stăpînire efectivă a Daciei au implantat pe aceste meleaguri romanitatea ca indelebilă pecete a spiritualităţii dacice. De fapt, fenomenul aculturaţiei propriu-zise capătă relief şi îşi dovedeşte viabilitatea după retragerea aureliană, odată cu expandarea latinităţii în toată Dacia, fără prezenţa *ipso loco* a Imperiului, în noua fază a etnogenezei poporului român. Romanitatea încăputǎ pe făgaşul ruralizării îşi află cărarea ei lungă de un mileniu pe sub poalele codrilor.

Această ruralizare s-a făcut însă treptat astfel că a fost posibilă absorbirea unor meşteşuguri de profil citadin în mediul sătesc şi eficienta lor contopire cu tradiţia tehnologiei populare dacice. Unul din exemplele care se pot da este al ruralizării atelierelor de gravare a pietrelor semipreţioase de la Romula [18]. O serie întreagă de monede de bronz, avînd pe avers capete aidoma celor ale pietrelor gravate într-o epocă tîrzie la Romula, au fost descoperite în cîmpia Dunării, gravorii matriţelor monetare fiind, foarte probabil, aceiaşi cu ai intaliilor în chestiune. Mărunta monedă de bronz era bătură poate pentru nevoile de schimb ale populaţiei autohtone care trăia în proxima vecinătate a Imperiului şi căreia îi lipseau cantităţile de nominal mic pe care o atare vecinătate şi schimburile pe care ea le implica le făceau absolut necesare.

Ruralizarea nu a însemnat neapărat şi totdeauna părăsirea vetrei centrelor urbane. Porţile amfiteatrului de la Sarmizegetusa romană au fost zidite după retragerea administraţiei, iar în cuprinsul aşezării s-au descoperit ziduri ridicate în sec. IV. Mai mult încă, Radu Popa, suprapunînd reţeaua stradală a satului de astăzi, unde a descoperit aşezarea medievală din sec. XIII pomenită în documentele contemporane, peste ceea ce se ştie în mare a fi fost oraşul roman, a constatat că ţesătura străzilor coincide şi că fortificaţia cnezală medievală se retrăsese în colţul localităţii antice cel mai avantajos de apărat în teren. Faptul ar pleda poate pentru continuitatea de locuire neîntreruptă de la romani şi pînă astăzi, precum şi pentru ruralizarea însăşi a unei fost centru urban de primă importanţă. Cercetările arheologice viitoare vor confirma dacă lucrurile s-au petrecut într-adevăr aşa.

Creaţia interpretativă a fost la rîndu-i una din pîrghiile mereu active în formarea civilizaţiei europene de la premisele ei deopotrivă mediteraneene şi „barbare" pînă la culturile naţionale ale evului modern.

În paginile anterioare ale acestei postfeţe a mai fost vorba de creaţia interpretativă în relaţie cu tradiţia şi influenţele. De asemenea, în mai multe capitole ale lucrării, în special în cap. VI tratînd despre *Arta monedelor geto-dacice*, s-a discutat pe larg importanţa creaţiei interpretative în configurarea unei iconografii autohtone geto-dacice. Ceea ce voim să precizăm acum, în încheiere, se referă la actualitatea aspectului teoretic al creaţiei interpretative şi anume la însemnătatea pe care ar avea-o sau nu în definirea profilului şi vigorii unei civilizaţii prioritatea absolută şi mulţimea inovaţiilor ei.

Pentru a denumi o atare „originalitate" — înţeleasă într-un mod cel puţin bizar — s-a făurit un nou termen, opus celui de sincronism. După cum se ştie, punctul de plecare a fost reeditarea cărţii lui E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne* (Bucureşti, 1972) în care marele critic adoptase, într-un anume fel, teoria imitaţiei a sociologului francez Gabriel de Tarde (1843—1904) cu corolarul ei, sincronismul istoric. Deşi Tarde nu a fost un gînditor marxist, unele aspecte ale concepţiei sale asupra socialului ca sistem de echilibru dinamic în continuă transformare se apropie de concepţia marxistă fiind, foarte probabil, un ecou al acesteia, ca proprie ilustrare a sincronismului pe care-l prefigurase. Critica modernă [19] se străduie să scoată în evidenţă valoarea generală a teoriei sincronismelor istorice la Gabriel de Tarde. Materialismul dialectic, prin interdependenţa fenomenelor în domeniile naturii, societăţii şi gîndirii, precum şi dintre aceste domenii însele, priveşte sincronismul istoric ca un caz particular al interdependenţei universale.

Fără îndoială că un eveniment istoric, prin însăşi natura lui, precede şi urmează altor evenimente. Un fapt de cultură însă, judecat în lumina principiului istorismului, îşi vădeşte originalitatea nu prin prioritatea sa temporală absolută, ci în funcţie de condiţiile de loc şi de timp proprii culturii în care apare şi se dezvoltă.

Într-o civilizaţie istorică, unitară în liniile ei mari, cum este civilizaţia europeană, sincronismul nu exclude originalitatea. Imitaţia nu înseamnă imitaţie mecanică ci influenţă. În domeniul spiritului nu există imitaţie perfectă, ci *creaţie interpretativă*. Acest termen nu este un eufemism. Imitaţia perfectă înseamnă copiere mecanică a unui obiect concret. Şi atunci însă copia, dacă e vorba de o operă de artă, e cu atît mai depărtată calitativ de original cu cît îl copiază mai exact în ordinea materială. Replicile romane după statuile clasicismului grec, fidel executate la nivel artizanal, sînt de cele mai multe ori nişte moarte simulacre, parcă spoite cu var.

Pictura românească modernă, formată la şcoala franceză, materializează coloristic şi imagistic spiritualitatea şi realităţile etnice şi sociale româneşti. Ea este originală în cel mai înalt grad, de mare valoare artistică şi printre picturile figurative moderne se bucură de un înalt prestigiu şi deosebită căutare.

Pe de altă parte este o falsă problemă ca în ceea ce priveşte gîndirea, arta, cultura în general — dintotdeauna definită prin universalism — originalitatea unei creaţii naţionale să fie judecată prin optica întîietăţii cronologice. Aceasta este valabilă doar în ce priveşte regimul juridic al brevetării invenţiilor. Sînt mai puţin originale şi mai puţin romane arta şi literatura latină prin faptul că artişti greci au lucrat pentru Imperiu şi poeţii, prozatorii şi filosofii

Romei republicane sau imperiale au prelucrat teme şi scheme literare greceşti sau au gîndit în direcţia acelor sisteme iniţiate şi dezvoltate mai înainte de Platon, Aristotel, Zenon, Epicur?

Creaţie interpretativă înseamnă acea originalitate ce implică pe lîngă inefabilul care se cheamă tradiţie, influenţele trecute prin sita afinităţilor elective. Din punctul de vedere al materialismului dialectic creaţia interpretativă presupune ierarhizarea influenţelor, subordonarea lor voinţei creative şi prin aceasta depăşirea eclectismului faţă de care ia poziţie antinomică.

Dacă în mai multe rînduri în cursul lucrării de faţă ne-am declarat împotriva scitismului sau celtismului ca *forma mentis* în aprecierea specificului culturii materiale şi spirituale a geto-dacilor, în lumina creaţiei interpretative, mecanism intim al *facies*-ului civilizaţiei autohtone, vom infirma şi „neaoşismul" absolut, care de la apariţia cărţii pseudoştiinţifice a lui N. Densuşianu (*Dacia preistorică*, Bucureşti, 1913) ia în răstimpuri forma unei mistici a tracomaniei a cărei recurenţă nu-şi are obîrşia savantă a mai sus amintitelor scitism sau celtism.

Creaţia interpretativă este matrice osebitoare a specificului etnic; ea este reperabilă în cultura materială dar mai ales în structura spirituală, în limbă, în modul de gîndire, de reflectare a realităţii în suprastructura etniei respective. Latinitatea dacică, deschisă şi asimilatoare, este suma acumulărilor unor experienţe de secole, care produc în final saltul calitativ al integrării daco-romanilor în civilizaţia romano-bizantină şi sub semnul acesteia în cea, în formare, a Europei medievale.

Orientarea categorică a geto-dacilor încă din sec. V î.e.n. către sudul egeic (în economia şi ambianţa culturală a căruia s-au integrat în aşa măsură încît destrămarea Orientului elenistic dictează opţiunea politică a lui Burebista în favoarea lui Pompei care intenţiona să-i restituie fireasca fiinţare) explică prin ea însăşi profunzimea procesului romanizării în sensul că aculturaţia s-a produs pe un fundal în linii mari comun celor două entităţi venite în contact. Acest fapt constituie, pe de altă parte, una din condiţiile favorizante ale expansiunii latinităţii în Dacia după retragerea aureliană.

Romanizarea şi mai ales continuitatea şi expansiunea romanităţii în Dacia sînt deopotrivă funcţie a creaţiei interpretative, prin această invariantă etnoculturală ele devenind un fenomen de masă, cu valori formative esenţiale în etnogeneza poporului român.

NOTE

1 A. D. Xenopol, *La théorie de l'histoire*, Paris, 1908, p. 76.

2 *Paşi peste graniţe*, Bucureşti 1977, p. 46.

3 H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1953. Fergus Millar, *The Emperor in the Roman World*, Londra, 1977.

4 M. Gramatopol, *Cîteva puncte de plecare pentru studiul artei romane în Dacia*, în *S.C.I.A.*, vol. 17, 1, 1970, p. 55.

[5] D. Protase, *Un nou tip de medalion funerar roman în Dacia*, în *S.C.I.V.*, XI, 2, 1960, p. 323–333; idem, *Formes particulières de l'art romain provincial en Dacie*, în *Studii clasice* III, 1961, p. 133–141.

[6] D. Tudor, *Corpus monumentorum religionis Equitum Danuvinorum*, Leyden, vol. I–II, 1969–1976.

[7] E. Will, *Le relief culturel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'empire romain*, Paris, 1955, p. 389.

[8] W. Worringer, *Abstracţie şi intropatie*, Bucureşti, 1970, p. 53.

[9] V. Mihăilesci-Bîrliba, *The akinakai of Moldavia. A new discovery*, în *Thraco-dacica*, Bucureşti, 1976, p. 109–116.

[10] *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures peripheriques*, Paris, 1965.

[11] *Sources archéologiques de la civilisation européenne*, Bucureşti, 1970.

[12] *Assimilation et résistence à la culture gréco-romaine dans le monde ancien*, Bucureşti — Paris, 1976.

[13] Alois Riegl, *Problemi di stile*, Milano, 1963, p. 52–117.

[14] Vlad Zirra, *Le problème des Celtes dans l'espace du Bas-Danube*, în *Thraco-dacica*, Bucureşti, 1976, p. 175–182.

[15] Maria Cicicova, *Au sujet du soc thrace*, în *Apulum*, VII, 1968, p. 117–121.

[16] G. Popilian, *Traditions autochtones dans la céramique provinciale romaine de la Dacie méridionale*, în *Thraco-dacica*, Bucureşti, 1976, p. 279–286.

[17] D. Protase, *Un cimitir dacic în epoca romană la Soporu de Cîmpie. Contribuţie la problema continuităţii în Dacia*, Bucureşti, 1976.

[18] M. Gramatopol, *Les pierres gravèes du Cabinet numismatique de l'Académie roumaine*, Bruxelles, 1974, p. 34–36.

[19] J. Milet, *Gabriel de Tarde et la philosophie de l'histoire*, Paris, 1970, p. 212–230.

SUMMARY

The variety of the issues tackled and the chronological scope of the book (from the 9th–8th centuries B.C. up to the 4th century A.D.) aim at using a more nuancé approach in investigation with a view to grounding the better and deeper comprehension of ancient arts on Dacia's territory, as part and parcel of the image we can form of Romania's remote past.

Actually the present book is a discourse of method assisted by exemplifications, because it presents both monuments not yet described and novel interpretations of some which are already known, within the broader context of sources of all kinds, apt to elucidate their meaning, to establish connections within the area of the respective culture and outside it. Therefore it became a sine qua non to theorize in the first chapter on those visual paradigms, indispensable to interpreting the works of art, to the science of seeing, and in the last analysis to historical research proper, taken as an effort to make up the mental image of already completed and past history which is very difficult to reconstruct as a whole out of the material and spiritual evidence we still possess.

Visual Paradigms and the Investigation of Ancient Art

This chapter reveals the meaning that the notion of *parádeigma* (model) had in the theory of Greek art, as well as the pre-Socratics' outlook on space, in close connection with the kind of visuality discernible in ancient Hellenic art. Three categories of paradigms are proposed for studying ancient art: *poietic*, *aesthetic* and *exegetic*. *Poietical* paradigms are mental models, relying on the kind of visuality typical of those times, according to which the artists created their works. By aesthetic visual paradigms we generally understand the ideal models towards which tend the optical correctives brought by artists and architects to their works so that they may prevent the erroneous perception by the human eye. The prevalence of aesthetic visual paradigms over the poietical ones began to be obvious as early as the first half of the 5th century B.C. With a view to conveying the illusion of movement not only through catching and fixing one of its moments but by depicting successive stages, thanks to which the eye may mentally reconstruct the whole by going through all of them – various miniature works, particularly the coins, depict the body of the same animal (a fish, a dolphin, etc.) in several positions during its swimming. *Exegetic* visual paradigms are those interpretative schemata in which, by comparison, we integrate artefacts into typological or chronological series. As often as not, the groundlessness of such integrations generates exegetic pseudo-paradigms. Revealing and combating them have masterminded the entire volume.

Co-Ordinates and Relations of the Animal Motif: a Possible Methodology of the Thraco-Dacians' Art and of Its Context

This chapter stipulates the imperative of investigating the Eurasian animal or zoomorphic motif (geographically situated in the areas in the North of the vast range of historical civilizations spreading from the Pacific to the Atlantic) not in terms of Greek figurative art, but of an approach which takes into account several realities specific to the respective material. Thus, the following facts are reckoned with:

1. The animal motif involves several "styles".

2. It is unhistorical like any art belonging to a prehistoric community which took over elements from historical civilizations in keeping with elective affinities which are virtually unpredictable.

3. The handicraft nature of artefacts with animal motifs presupposes a numerically limited plastic repertory of elements, common to all times and places. That is why the similarities of detail between two or several pieces are not relevant as to synchronism, as to their joint origin or as to the "physical" contacts between the respective communities. Therefore one can hardly speak about workshops in the meaning of "schools". Conclusive is only the comparison of several pieces in point of their specific style.

4. The zoomorphic motif displays the tendency to evolve towards the vegetal one.

5. The zoomorphic motif is a modality of artistic expression which relies on thoroughgoing knowledge of the animal world, on its utilization as a totem-symbol of the psychology and beliefs of any ethnos that practices it. From the Pacific to the Atlantic the prehistoric and proto-historic zoomorphic motif has been in permanent relationship, in one area or another, both with the motifs of the historical civilizations in the South and with those of the contiguous regions in the East and West. The art of the Thraco-Dacians permanently underwent the influence of Greek art and that is why it was anthropomorphized earlier and more thoroughly. Greek anthropomorphism discharged an essential role, and by its impact on the animal motif triumphed over the latter. There was zoomorphic plasticity in the Thraco-Getian environment of the Bronze Age up to the last century A. D., but the victory had been won by the southern Greek current before the end of the period. The schematization of the human figure did not go so far as breaking its organicity, as in the Celtic world, such being a characteristic feature of the Thracians' art and, implicitly, a proof of how vigorous the Hellenic irradiation had been. The art of the Thraco-Dacians defined its place within the framework of the animal motif (besides being under the direct influence of Greece) in that it received anthropomorphism without destroying the zoomorphic elements (as did the art of the steppes which thus annihilated itself) nor did it disintegrate that anthropomorphism (like the Celtic art which was to survive in that of the western provinces of the Roman Empire and then in the art of mediaeval Europe); on the contrary, it equally preserved the organicity of the human figure and of the animal design, pushing their schematization to the extreme.

The Thraco-Dacians and the East

Throughout the area of spreading of the Eurasian animal motif, beyond the coordinates of influences advancing from the South to the North and beyond the relationships of circulation of decorative elements from the East to the West, there are several unexplainable unique elements, eloquent however as to the peregrination of toreutic objects outside the "influence" or ethnical communities that vehiculated them. Among them there is the treasure of Vălcitrăn (Bulgaria). *(10/a; 11/b,c).*

While the typology of its vessels (with one handle or two handles) is common not only to the Carpatho-Balkan area but also to the West of Aegean Anatolia, of peninsular and continental Greece (beginning with the middle Bronze Age up to the end of the Hallstatt period) the discs with protuberances — of two sizes — as well as the "three-compartment vessel" are pieces for which we simply cannot find analogies on the Lower Danube; obviously we are not speaking of identical objects but of similarities which might at the same time explain functionality and reasons. On the other hand, every speculation on the motifs decorating the vessels and discs found at Vălcitrăn remains irrelevant because such motifs also have a vast area of diffusion and are common to several cultures ranging from the Neolithic Age to the Hallstatt period. Significant, however, is the formal context of the respective pieces and the technique in which the decoration was performed (of a very high level and matching the art of gold- and silver-processing) in Anatolia and Mesopotamia from the earliest times to the end of the Assyrian Empire.

"The three-compartment vessel" is in fact a *trilychnos* or rather part of a triple lamp with a reservoir, as we tried to reconstitute it in figure 5. The discs of two sizes were used to decorate the golden frieze of a reception hall lined with bronze foils (which supposition is justified by the similar clay pieces which decorated the interior courtyards of Assyrian palaces — cf. *13/a-c)*. As can easily be seen, the treasure represents part of the booty plundered perhaps by the Cimmerians and the Trerians in one of the royal residences of the Assyrian Empire, then undergoing a dramatic decline. Their plunders continued in Anatolia during troubled times, until the two new great powers (of the Medes and of the Lydians) established strict control over the entire area. According to Herodothus, then, in the early 7th century B.C. the Lydian king Alyattes drove them from Troas over the Hellespont into Thrace. History has lost record of the Cimmerians while the Trerians settled North of the Haemus (Balkans) where Thucydides mentioned them towards the end of the 5th century B.C. Out of all Thracian populations that had crossed into Asia Minor, the Trerians alone returned — under the above-mentioned circumstances — to their native places; not finding better sites, they settled at the periphery of the Odrysae Thracians — approximately near Vălcitrăn where the treasure has been discovered.

Medallions of the Thessalian Type and Related Thraco-Dacian Jewellery

This chapter and the next one attempt to establish characteristic features of Geto-Dacian oreutics in its last phase — approximately covering the whole first century B.C. This last phase was not "another world" in the art of metal processing by the Thraco-Dacians as against what we usually point out as examples when speaking of artistic toreutics in the 4th century B.C. (the products found at Agighiol, Băiceni, Craiova, Peretu, Poroina, etc.); on the contrary, they follow the technical and iconographic continuity to which are permanently added new sources of inspiration illustrating the genesis and evolution of types that seem to separate it so clearly from the period of "the great treasures". The author supposes that the medallions with human busts adapted to the ornamental art of the Thraco-Dacian environment in the last century B.C. — e.g. phalerae, fibulas (with the variant of triangular ones found at Coada Malului, Bălăneşti, etc.) or bottoms of cups (Iakimovo) — had an earlier Hellenic model attested by the ear-rings employed for head-dress found at Kul-Oba or at Balşaia Blisniţa in the remotest Scythian area; another hypothesis is that their model might have been the Thessalian medallions (one of them to be found in the National Museum for History and Archaeology in Constanţa) in the regions so close to the Thraco-Dacian area.

The tradition of those medallions in the latter Hellenistic world was marked by the one found at Apollonia or by those included in the Severeanu collection; that tradition continued without interruption up to the 6th–7th centuries A.D. – as is proved by the nuptial belt found in Constantinople. *(14/a-c; 15/a-d; 16/a-d; 17/a).*

Later Thraco-Dacian Toreutics and Its Antecedents

These antecedents which established the connection with the period of "great treasures" are either discoveries made a few decades ago and preserved in Bulgarian museums but not yet published, or hoards – again individual objects – already published but which must be reappraised in point of chronology. By resorting to complex arguments and by relying on what can be ascribed for certain to the 1st century B.C., – following backwards the line of evolution and stylization of motifs, as well as that of adopting new ones, besides the reception of those shapes of vessels vastly spread during the middle and late Hellenistic period — the author proposes the following chronological series for the artistic toreutic pieces found in the Carpatho-Balkan space (the area of peak flourishing of a specific craft of silver processing with the Thraco-Dacians): the rhyton found at Poroina *(6/b-c)* and the Radiuvene (Stoianovo) hoard which for various reasons the author dates back to the beginning of the 3rd century B.C. *(21/a, c; 22/b)*, the Lukovit treasure *(22/a; 23/a, d; 24/b, d)*, that at Letniţa *(24/e-f; 25/a-c)*, the goblet *(25/d; 50/b)* and the horned rhyton *(26/a, b; 50/c)* in the Severeanu Collection (in point of decoration this is closely linked to the silver vessels found at Sîncrăieni, to the treasures discovered at Herăstrău, Coada Malului, Bohot, Sindel, etc.) the latter one marking the beginning of the final stage of Thraco-Dacian toreutics. Out of all arguments brought in support of this chronology, most important (also because it refers to the typology of silver jugs yet unpublished — one in the Radiuvene hoard and three in the Lukovit one) is the existence of those Dacian clay jugs shaped by hand and on the wheel in an earlier stage, and subsequently only on the wheel and polished, in the *classical* period of Geto-Dacian civilization. We consider that the Geto-Dacian clay vessels had as a model the silver jugs like those at Radiuvene and Lukovit, all the more so as during the classical period, the former copied not only their shape but also their gloss (in accordance with the practice common at the end of the Hellenistic period: to employ cheap materials for copying objects of precious metals, ever more costly and difficult to find). *(18/a-e; 19/a-f; 20/a-d; 21/a-c; 22—27).*

The Art of Geto-Dacian Coins

Even the briefest evocation of Thraco-Dacian art cannot dispense nowadays with the attention that has to be paid to the monetary issues of the Geto-Dacians. Their iconography as a whole has been connected to the Macedonian coins, whose barbarized copies they were considered to be. Earlier as well as more recent investigations however, have failed to evidence the existence of three monetary types which do not imitate Macedonian prototypes (unlike others which are actually imitations of the latter monetary iconography). The author has shown that the local, autochthonous iconography of the three types must be linked to Thraco-Getan imagery. In this way, one can note close connections between the stock of local beliefs and the anthropomorphic as well as zoomorphic symbolism of the Geto-Dacian world.

The types of the autochthonous series under survey have conventionally been called Bendis *(30/c, d)*, "double-faced head of masculine divinity" *(30/e, f)* and pan-Dacian Jiblea *(31/c-e)*. Their dating back to the early half of the 4th century B.C. relies on the considera-

tions that they precede imitations of Macedonian coins, that they refer to Thracian monetary traditions (e.g. the compositional structure and details of execution of the obverse of Tasian silver coins of the early 4th century B.C. displaying Dionysus' bearded head bring them close to Geto-Dacian coins), that those types of coins were issued particularly in Oltenia — which lay closest to the Thracian South — while one of them (pan-Dacian Jiblea) to a certain extent also spread beyond the Carpathians where it seems possible to locate one of its variants, slightly Celticized in point of style; last but not least, there is the consideration that only this last type in the series displays iconographic succedanea which go hand in hand with the ever more schematized imitations of Macedonian coins up to the end of Dacian monetary issues *(28—38)*.

Unlike present-day investigators, the author does not believe that the first and even the overwhelming majority of Dacian coins had been issued under the influence and impulses of the Celts; on the contrary they prove the organic connections of the Geto-Dacian tribal economy with the Hellenic and Hellenistic Thracian world, the autochthonous and spontaneous nature of these coins proving Dacia's early integration into a context whose interests and order was to be disturbed and disintegrated by the advance of the Roman legions after the middle of the 2nd century B.C. The consequences of the disintegration of the Hellenistic economy — both Greek and "barbarian" — were in their turn the causes of riots and agitations among the neighbouring populations: as regards Dacia, this explains Burebista's military and political actions, as shown in the next chapter.

Burebista, Decebalus and the Roman Penetration

Proceding from the necessary distinction between the causes of Burebista's wars and those of the wars waged by Decebalus, the chapter analyses in turn the circumstances of the two important moments recorded by the history of pre-Roman Dacia, in the light of every source at the author's disposal. It is thus established that the moment marked by Burebista (conjugated with that marked by Pompey on the plane of Rome's policies in the East), was the last attempt (after the symptomatic episode of Mithridates VI Eupator) at reconstructing — under the aegis of the man who was later to be defeated at Pharsalus — whatever could still be reconstituted of the Greek Orient in point of economy and, to a certain extent, of politics. The warm regard enjoyed by Pompey in the Greek world of Asia Minor and of Europe — feelings also shared by many chieftains of the neighbouring non-Hellenic populations — is attested by the information supplied by Appianus (II, 51) and, as regards Burebista, by the decree for Acornion — a citizen of Dionysopolis. That inscription mentions king Burebista's rule on the right bank of the Danube as having been established shortly before the year 48 B.C. (the year of Acornion's mission to Pompey and of the battle at Pharsalus). But that inscription did not mention the seizure of the Greek towns on the north and west coasts of the Black Sea, or the possibly privileged statute of Dionysopolis as a city friendly to the Getan King. Strabo himself (born in Amasia on Pontus Euxinus), on speaking about Burebista's qualities as a diplomat and soldier, about his military feats, does not reckon among them such an important action as could have been the conquest, plunder and arson of the Greek cities on the Black Sea coast, from Olbia to Apollonia. Not even Dion of Prusa, the philosopher who visited Dacia in 96 A.D. (at the time of Decebalus' military preparations) coming from Olbia where he had been told that 150 years before (therefore about 55 B.C.) the Getans had devastated the city and nearly all the coast down to Apollonia — mentions anything about Burebista's prominent role as an initiator of the great destruction brought to the Greek settlements.

Resuming the entire dossier of the problem, the author has found that among Burebista's military feats were wrongly included the destructions brought to the Pontic cities (proceeding from Dittenberger and Latyshev's suppositions regarding the two inscriptions — at Tomi and Odessos — which refer to the difficulties at that time undergone by those towns). Dittenberger and Latyshev considered Dion of Prusa's information as a chronological grounding for the assumption that Burebista had been responsible for the respective devastation. Subsequent historiography took up the image of Burebista as a destroyer of Greek settlements on the Black Sea shore, without critically reappraising that exegetic paradigm. The author believes there is no historical evidence to justify such an assertion. On the contrary, Burebista's qualities of a valiant and tactful leader — as described by Strabo —, his negotiations with Pompey through the agency of Acornion, seem to round off the picture of the Dacian king as a great politician, interested, as shown here, in re-integrating his nation within the context of the Greek economy that Pompey must have planned to rehabilitate.

Glassware Shops in Dobrudja and the Relations with the Roman East

The discovery of the method of glass-blowing first in moulds and then freely (on the Phenician coast of Syria in the late 1st century B.C.) was indisputably the greatest acquisition of Hellenistic technology. The method rapidly spread to Italy and Gaul, where shops opened subsequently in a position to vie with the eastern workshops. Trade in the new commodities was particularly brisk. The Greek cities on Pontus Euxinus became customers of eastern glass-blowers in the 1st century B.C. and continued so during the following centuries. Part of the common shapes such as the unguentariums at the beginning of our era were imported from the East to Panticapaeum, Kepoi, Tomi and, of course to other cities on the northern and western coasts of the Pontus.

However, among the discoveries made in the above-mentioned cities there are glass vessels blown into moulds in the workshops of famous glass-blowers like Ennion *(39/c—41/a)* who was active on the Syrian coast around the turn of the 1st century B. C. — one of the first craftsmen to have used extensively the new invention of blowing the vitreous paste. The Severeanu Collection includes a flask *(39/a, b)* very probably found on Dobrudja's sea coast, which raises to 15 the number of objects of the Yahmour type (named so after two funeral sites in Syria), ascribed by Harden to Ennion.

Divinities of the Sea and Aquatic Demonology in Scythia Minor

This chapter is intended to introduce new hypotheses and to inform investigators on yet undescribed materials connected with the worships and beliefs of the sea-going population — navigators or fishers — in the Greek settlements on the Dobrudjan Black Sea coast. Thus, the author proposes to explain the image on the obverse of Histrian silver coins *(43/a, b)* by the sign of Gemini (21 May — 22 June) when the sea begins to be safe for navigation (cf. Vegetius, IV, 32) and which marks the end of the spring season for fishing sturgeon — the most important source of incomes for Histria. Among the divinities of the sea honoured in the same citadel during the Roman times, is also Poseidon Heliconios, to whom the author believes that a monument must have been dedicated; it probably included the high relief fragment *(44/a, b)* preserved in the store-room of the archaeological site at Histria. To the same place and times belongs an altar without inscription *(43/c)* in whose figuration it seems possible to recognize the goddess Fortuna (the sailors' protectress) receiving a navigator's gesture of devotion. To the worship of Histria's Aphrodite Pontica (whose temple already existed from the archaic epoch) may be connected the offerings of two vessels in the form of harpies, discov-

ered by Vasile Pârvan (1882—1927) in the sacred zone and — the author believes — a Hellenistic marble fragment embodying a bird *(45/d)* which, according to several indications, might also be a harpy. Terracotta statuettes found at Tomi — of the type Demeter-Kore sharing the throne *(paredros)*, also show two harpies *(44/c, d)*; they date back to the 1st century B.C. or A.D. The Pontic aquatic demonology also includes Forkys, to whom Histria dedicated a modest offering; the author proposes as an image of this divinity that represented on two objects from the Roman times: a lamp *(45/b)* and a mould for making lamps *(45/e)* found somewhere on Dobrudja's coast. Last but not least, again at Histria during the Roman epoch, appeared a Scylla and a Siren on a funeral monument *(45/a, c)*. The funeral significance of the latter is well-known from several similar representations in the Roman world, whereas the former was only found in Dacia, according to our knowledge.

Trajan's Last Anthumous Portrait

The chapter studies a marble head preserved in Dr. Severeanu's Collection *(54/a, b)* particularly interesting since besides the bronze medallion found at Ankara, it is the last iconographic document on the emperor, figured shortly before his untimely death.

An Uncommon Denarius Found at Turda

The political crisis in the year 238 A.D. is also evidenced in the field of numismatics by a symptom attesting confusion. The first issue of denarii coined in Rome by Balbinus *(42/c, d)* soon after the senate had appointed him emperor, has on its obverse a veristic portrait much at variance with later iconography, whose official nature is equally underlined by the effigies on coins and by the busts *en ronde-bosse* (sculptured in the round); the other side of these coins mentions among the emperor's titles only one consulate, although the senator had held the second in 213 A.D. That it is not only the engraver's omission but the deficient functioning of the imperial chancellery, is confirmed by a mile-post at Sitifis in Mauretania (C.I.L. VIII, 10342), where Balbinus' titles also include one consultate alone.

Romania's Great Cameo

The cameo made of polychrome sardonyx donated by Engineer C. Orghidan to the Romanian Academy is the fifth in the world in point of size. It represents the apotheosis of Julian the Apostate and of Flavia Helena *(56/a)*, as it results from corroborating historical data with the reading of the relief on the monumental glyptic piece. Julian's figuration as Serapis and Helena's as Isis connects Romania's great cameo to the other monuments of the times, including the patera in the treasure found at Pietroasa, all these evincing common features of the same artistic milieu *(47—48)*.

Traditions, Influences, Interpretative Creation

The postface of the volume defines these three notions in connection with ancient art in pre-Roman Dacia, establishing relationships between them and outlining some starting points for the study of Roman Dacia's artistic antiquities within a unitary whole throughout Romania's territory; emphasis is laid in the unfolding of the general and irreversible phenomenon of Romanization on the specific element of each region as well as on the relationships between the areas within or outside the *limes*. Moreover, it is shown that thanks to the close connections between the Geto-Dacian world and the Greek-Roman civilization, the process of Romanization took place against a favourable cultural background; it was continued and even expanded after the Roman retreat from Dacia under Aurelianus (271 A.D.) by virtue of options made as early as the 4th century B.C. (on which chapters IV—VII bring new, enlightening details and precisions).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Vielfalt der Probleme und die lange Zeitspanne, die das Buch umfaßt (IX.—VIII. Jahrhundert v. u. Z. — IV. Jahrhundert u. Z.), dienen dem Zweck, aufgrund einer nuancenreicheren Forschungssicht das Verständnis für die antike Kunst im Bereich Dakiens als integrierenden Teil der Vorstellung von der fernen Vergangenheit Rumäniens zu untermauern.

Das vorliegende Buch ist eigentlich ein Diskurs über die Methode, mit Beispielen, da es nicht nur unbekannte Denkmäler, sondern auch Neudeutungen einiger bereits bekannter enthält und das im weiteren Zusammenhang aller Kategorien von Quellen, die ihren Sinn zu erläutern vermögen, da sie sowohl innerhalb des betreffenden Kulturbereichs wie auch außerhalb seiner Bezüge herstellen; so ergab sich von selbst die Notwendigkeit, im ersten Kapitel jene *visuellen Paradigma* theoretisch zu erfassen, die dem Verständnis eines Kunstwerks, der Wissenschaft des Sehens und in letzter Instanz der eigentlichen historischen Forschung unerläßlich sind, als Bemühen um die Schaffung eines geistigen Bildes von einer dahingesunkenen Vergangenheit, das sich aus ihren materiellen und geistigen Zeugnissen nur schwer ergänzen läßt.

Visuelle Paradigmen und die Erforschung der antiken Kunst

Der Sinn des Begriffs *parádeigma* (Modell, Vorbild) ist in der Theorie der griechischen Kunst ebenso geklärt wie die Anschauung vom Raum bei den Vorsokratikern, in engem Zusammenhang mit der in der archaischen Kunst der Griechen erkennbaren Visualität. Für das Studium der antiken Kunst werden hier drei Kategorien von Paradigmen in Vorschlag gebracht: *poietische, ästhetische* und *exegetische*. Die *poietischen* Paradigmen sind geistige Modelle, beruhend auf der einer bestimmten Epoche eigenen Visualität, gemäß der Künstler ihre Werke schaffen. Unter ästhetisch visuellen Paradigmen verstehen wir im allgemeinen die idealen Modelle, die die optischen Berichtigungen anstreben, die Künstler und Architekten an ihren Werken vornehmen, um dadurch die fehlerhafte Wahrnehmung des Auges zu vermeiden. Das Übergewicht der visuell ästhetischen Paradigma über die poietischen beginnt sich schon in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts v. u. Z. anzukündigen. In dem Wunsch, die Illusion der Bewegung nicht nur durch die Erfassung eines ihrer Momente zu erwecken, sondern auch durch die Darstellung aufeinanderfolgender Phasen, die das Auge wieder als Ganzes sehen kann, wenn es ihnen folgt, geben verschiedene Werke in Miniaturform, besonders Münzen, den Körper des selben Tieres (Fisch, Delphin) in mehreren Schwimmstellungen wieder. Visuelle exegetische Paradigmen sind jene Deutungsschemen, in die wir Artefakte mittels Vergleichs typologischen oder chronologischen Reihen zuordnen. Sehr oft läßt die Unstichhaltigkeit solcher Zuordnung exegetische Pseudoparadigmen entstehen. Deren Enthüllung und Bekämpfung ist der rote Faden, der das ganze Buch durchzieht.

Koordinaten und Bezüge des Tiermotivs; eine mögliche Methodologie der thrako-dakischen Kunst und ihres Zusammenhangs

In diesem Kapitel wird das Gebot stipuliert, das eurasiatische Tiermotiv, das, geographisch genommen, in den Zonen im Norden der Kette von Hochzivilisationen vom Pazifik bis Atlantik angesiedelt ist, nicht durch das Prisma der figürlichen Kunst von griechischer Herkunft zu untersuchen, sondern durch eine Methode, die mehrere spezifische Gegenbeheiten des betreffenden Stoffs berücksichtigt. So werden folgende Sachverhalte in Betracht gezogen: 1) Das Tiermotiv erfordert mehrere „Stille". 2) Es trägt ahistorischen Charakter wie jede Kunst einer vorgeschichtlichen Gemeinschaft, deren Entlehnungen aus den historischen Zivilisationen nicht nach zeitlichem Prinzip erfolgt, sondern nach praktisch unvorhersehbaren Wahlverwandtschaften. 3) Die kunstgewerbliche Natur der Artefakte mit Tiermotiv setzt eine zahlenmäßig beschränkte Gesamtheit an plastischen Elementen voraus, die allen Zeiten und Räumen gemein ist. Deshalb geben Ähnlichkeiten im Einzelnen zwischen zwei oder mehreren Stücken nicht Aufschluß über Gleichzeitigkeit, Gemeinsamkeit der Herkunft oder „physische" Kontakte zwischen den betreffenden Völkerschaften. Daher kann man nicht von Werkstätten im Sinne von „Schulen" sprechen. Schlüssig ist bloß der Vergleich der stillistischen Besonderheit der Stücke untereinander. 4) Das Tiermotiv weist die Tendenz auf, sich zum Pflanzenmotiv zu entwickeln. 5) Das Tiermotiv ist eine Modalität des künstlerischen Ausdrucks, die sich auf tiefe Kenntnis der Tierwelt gründet, auf seine Verwendung als „totemisierendes" Symbol des Seelenlebens und der Glaubensvorstellung jeder Völkerschaft, die es gebraucht. Vom Pazifik bis Atlantik befand sich das vor- und frühgeschichtliche Tiermotiv zonenmäßig in ständigen Beziehungen sowohl zu den Motiven der historischen Zivilisationen des Südens wie zu denen der Nachbargebiete in Ost und West. Die Kunst der Thrako-Daker stand beständig unter dem Einfluß der griechischen Kunst, deshalb anthropomorphisierte sie sich rascher und eingehender. Der griechische Anthropomorphismus spielte eine wesentliche Rolle und dessen Verquickung mit dem Tiermotiv wirkte sich zu Ungunsten des letzteren aus. Eine Plastik des Tiermotivs besteht in der Welt der Thrako-Geten von der Bronzezeit bis ins I. Jahrhundert u. Z., doch hatte die südlichgriechische Strömung die Partie schon sehr früh gewonnen. Die Schematisierung der Menschengestalt geht nicht bis zur Sprengung des Organischen wie bei den Kelten, was ein Charaktermerkmal der Kunst der Thraker und somit ein Beweis für die Kraft der griechischen Ausstrahlung ist. Die Kunst der Thrako-Daker bestimmt ihren Platz im Rahmen des Gebrauchs des Tiermotivs auch dadurch, daß sie, neben der unmittelbaren Beeinflussung durch Griechenland und die dadurch bedingte Übernahme des Anthropomorphismus, das Tierhafte nicht zerstört wie die Kunst der Steppenvölker, die sich so selbst vernichtet, und sie zersetzt diesen Anthropomorphismus auch nicht wie die keltische, die in der Kunst der Westprovinzen des Römerreichs und dann des mittelalterlichen Westeuropas fortleben sollte, sondern bewahrt gleicherweise das Organische der Menschengestalt und des Tierprofils, das sie höchstmöglich schematisiert.

Die Thrako-Daker und der Orient

Im ganzen Verbreitungsbereich des eurasiatischen Tiermotivs gibt es außerhalb des von Süd nach Nord ausstrahlenden Einflusses oder des Umlaufs von Dekorelementen von Ost nach West, mehrere unerklärliche Unikate, die jedoch sehr beredt Zeugnis ablegen von den Wanderungen der Elemente der Thoreutik, der Schmuckkunst, außerhalb der „Einflüsse" oder der Völkerschaften, die ihre Träger waren. Zu diesen gehört auch der Schatzfund von Wyltschitryn *(10/a; 11/b, c)*. Wenn die Typologie der aufgefundenen ein- und zweihenkligen Gefässe nicht

nur dem Karpaten- und Balkanraum gemeinsam ist, sondern auch in Westanatolien, in der Ägäis, dem peninsularen und kontinentalen Griechenland vorkommt, angefangen von der Mitte der Bronzezeit und bis an das Ende der Hallstatt-Periode, so sind die Buckelscheiben von zweierlei Größe wie auch das „Dreiraumgefäß" Stücke, für die wir unmöglich Analogien im Gebiet der Unteren Donau finden können; selbstverständlich sind nicht identische Gegenstände gemeint sondern Ähnlichkeiten, die zugleich auch ihren Zweck erklären. Andererseits bleiben alle spekulativen Erwägungen über die Dekormotive der Gefäße und Scheiben von Wyltschitryn unerheblich, da auch sie geographisch weit verbreitet und mehreren Kulturschichten von der Jungsteinzeit bis zur Hallstatt-Periode gemeinsam sind. Wichtig ist jedoch der formale Zusammenhang der Fundstücke und die Technologie, in der das Dekor ausgeführt ist, eine Technologie auf hohem Stand, die Ähnlichkeiten aufweist mit der Kunst der Gold- und Silberbearbeitung in Anatolien und Mesopotamien seit den ältesten Zeiten und bis ans Ende des Assyrischen Reiches. Das „Dreiraumgefäß" ist im Grunde eine *Trilyhnos* oder besser gesagt eine dreifache Unschlittlampe mit Behälter, wie ich sie auf Abb. 5 wiederherzustellen suchte. Die Scheiben in zwei Größen sind Schmuckscheiben des goldenen Frieses eines Empfangssaals, der mit Bronzeblech ausgekleidet war, meine Annahme, zu der uns ähnliche Stücke aus Ton bereichtigen, die die Innenhöfe assyrischer Paläste schmückten *(13/a-c)*. Der Hort stellt, wie leicht zu bemerken ist, einen Teil des Beuteguts von Kimmeriern oder Trerern dar, das sie von der Plünderung einer der Königsresidenzen des in stürmischem Niedergang begriffenen Assyrerreichs mitbrachten. Ihre Plünderungszüge setzten sie, während wirrer Zeiten, in Anatolien fort, bis die zwei neuen Großmächte, der der Meder und Lydier, die ganze Zone unter ihre strikte Kontrolle brachten. Wie Herodot erzählt, geschah es damals, zu Beginn des VII. Jahrhunderts v.u. Z., daß der lydische König Alyattes sie aus der Troas über den Hellespont nach Thrazien trieb. Die Kimmerier verlieren sich in der Geschichte, während sich die Trerer nördlich des Haemus niederließen, wo sie Thukydides am Ende des V. Jahrhunderts v. u. Z. erwähnt. Von allen thrakischen Bevölkerungen, die nach Kleinasien übersetzten, waren die Trerer die einzigen, die unter den erwähnten Umständen in ihre Heimat zurückkehrten und sich, da sie keinen anderen Landstrich mehr fanden, im Randgebiet der thrakischen Odrysier ansiedelten, ungefähr in der Gegend, wo der Schatz von Wyltschitryn entdeckt wurde.

Medaillons von thessalischem Typus und verwandte thrakisch-dakische Zierarte

Im vorliegenden Kapitel wie im nächsten wird versucht, einige Wesenszüge der geto-dakischen Thoreutik (Schmuckkunst) in ihrer letzten Phase festzulegen, die zeitlich annähernd das ganze I. Jahrhundert v. u. Z. einnimmt. Diese letzte Phase bedeutet keine „andere Welt" in der Kunst der Metallbearbeitung bei den Thrako-Dakern im Vergleich zu dem, was wir als Beispiel anzuführen gewohnt sind, wenn wir von Erzeugnissen der Schmuckkunst aus dem IV. Jahrhundert v. u. Z. sprechen (Agighiol, Băiceni, Craiova, Peretu, Poroina usw.), sondern fügt sich in eine technische und bildnerische Kontinuität, zu der immer neue Eingebungsquellen hinzukommen, aufschlußreich für Entstehung und Entwicklung einiger Typen, die sie von der Periode der „großen Horte" klar zu unterscheiden scheinen. Medaillons mit Menschenbüsten, die der Schmuckkunst angepaßt sind und die aus dem I. Jahrhundert v. u. Z. aus der thrakisch-dakischen Welt stammen, wie Phalerae, Fibeln (mit der Variante der dreieckigen Fibeln von Coada Malului, Bălăneşti usw.) oder Kelchböden (Jakimowo), für die wir ein älteres griechisches Modell annehmen, wie es von den Lockenringen von Kul-Oba und Balschaja Blisnitza in entfernterer skythischer Gegend bestätigt wird, oder von den Medaillons thessalischen Typs

(von denen sich eines im Nationalmuseum für Geschichte und Archäeologie in Constanța befindet), in Gebieten, die der thrako-dakischen Sphäre so nahe lagen.

Die Tradition dieser Medaillons in der spät-hellenistischen Welt ist dem Exemplar aus Apollonia oder von jenen aus der Sammlung Severeanu gekennzeichnet, eine Überlieferung, die ununterbrochen bis ins VI.—VII. Jahrhundert u. Z. andauert, wie der Brautgürtel in Konstantinopel gefunden *(14/a-c; 15/a-d; 16/a-d; 17/a)*.

Die späte thrako-dakische Thoreutik und ihre Vorläufer

Diese Vorläufer, die die Verbindung mit der Periode der „großen Horte" herstellen, sind entweder noch unerschlossene Schatzfunde (aber seit Jahrzehnten entdeckt und in bulgarischen Museen befindlich), oder Horte, aus bekannten Fundstücken bestehend, deren Chronologie jedoch einer Neuwertung bedarf. Aufgrund einer komplexen Argumentation wie der Funde, deren Datierung aus dem I. Jahrhundert v. u. Z. gesichert ist, folgen wir in umgekehrtem Lauf der Entwicklung und Stilisierung der Motive sowie der Übernahme neuer und auch jener Formen von Gefäßen, die im mittleren und späten Hellenismus weit verbreitet waren und bringen folgende zeitliche Zuordnung von Fundstücken der Schmuckkunst in Vorschlag, die im Karpaten- und Donauraum verbreitet waren, eine Zone, in der die eigene kunstvolle Silberbearbeitung der Thrako-Daker höchste Blüte erreichte: das Rhyton (Trinkhorn) von Poroina *(6/b-c)*, der Hort von Radjuwene (Stojanowo), der, unserer Ansicht nach, aus mehreren Gründen vom Anfang des III. Jahrhunderts v. u. Z. datierbar ist *(21/a, c; 22/b)*, der Hort von Lukowit *(22/a; 23/a, d,; 24/b, d)*, der Hort von Letniza *(24/e, f; 25/a-c)*, der Becher *(25/d; 50/b)*, und das Horn-Rhyton *(26/a, b; 50/c)* der Sammlung Severeanu; hinsichtlich des Dekors stehen sie in engen Zusammenhang mit den Silbergefäßen von Sîncrăieni, den Schatzfunden von Herăstrău, Coada Malului, Bohot, Sindel usw., wobei diese letzteren die Endphase der thrako-dakischen Thoreutik bezeichnen. Von allen Argumenten, die zur Unterstützung dieser zeitlichen Aufeinanderfolge erbracht wurden, ist von erstrangiger Bedeutung — auch weil sie sich auf die Typologie bisher unbekannter Silberkannen beziehen, es handelt sich um ein Exemplar aus dem Hort von Radjuwene und drei aus dem von Lukowit — das Vorkommen solcher dakischer doppelter Kegelstumpfgefäße, in einer älteren Phase von Hand oder auf der Töpferscheibe gefertigt, später, in der *klassischen* Periode der geto-dakischen Zivilisation nur noch auf der Töpferscheibe und poliert. Unseres Erachtens hatten die geto-dakischen Tongefäße die Silberkannen von der Art ener aus Radjuwene und Lukowit zum Modell, umso mehr als die ersten, in der *klassischen* Periode nicht nur ihre Formen kopieren, sondern auch die Politur, nach einer zu Ausgang des Hellenismus gewohnten Praxis, aus billigem Werkstoffen ähnliche Formen wie die aus den immer seltener werdenden Edelmetallen herzustellen *(18/a-e; 19/a-f; 20/a-d; 21/a-c; 22—27)*.

Die Kunst der geto-dakischen Münzen

Kein noch so knapper Überblick über die Kunst der Thrako-Daker kann heute umhin, den geto-dakischen Münzemissionen Beachtung zu widmen. Die bildlichen Darstellungen dieser Emissionen stand in ihrer Gesamtheit mit den mazedonischen Münzen, als deren barbarisierte Kopien sie galten. Ältere sowie neuste Forschungen hoben jedoch das Bestehen dreier Typen von Münzen hervor, die keinen mazedonischen Urbildern nachahmen, zum Unterschied von anderen, die sicherlich Imitationen mazedonischer bildlicher Darstellungen sind. Ich habe darauf hingewiesen, daß die Darstellungen auf den drei Münztypen mit der thrakisch-getischen Bilderwelt in Zusammenhang zu bringen sind. Auf diese Weise lassen sich enge Verbindungen zwischen den örtlichen Glaubensvorstellungen und der anthropo- und zoomorphen Symbolistik der geto-

dakischen Welt feststellen. Konventionellerweise wurde den Typen der bodenständigen Serie, von der die Rede ist, die Bezeichnung Bendis *(30/c, d)* verliehen, „zweigesichtiger Kopf einer männlichen Gottheit" *(30/e, f)* und „Pandakische Jiblea" *(31/c-e)*. Ihre Datierung aus der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts v. u. Z. beruht auf der Erwägung, daß sie den Nachahmungen mazedonischer Münzen vorausgehen und sich auf thrakische Münztraditionen beziehen, wie die Vorderseiten thasischer Silbermünzen aus der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts, die den Kopf eines bärtigen Dionysos aufweisen, deren strukturelle Gestaltung wie die Einzelheiten der Ausführung zu den geto-dakischen Exemplaren passen und die Prägung dieser Münzen vor allem in Oltenien erfolgte, im Gebiet, das dem thrakischen Süden am nächsten lag; eine von ihnen, die pandakische Jiblea, erfuhr auch eine gewisse Verbreitung jenseits der Karpaten, wo wir eine ihrer im Stil leicht keltisierten Varianten zu finden vermuten, und schließlich zeitigte nur dieser letzte Typus der Serie weitere bildliche Darstellungen, die parallel mit den immer mehr schematisierten Nachahmungen mazedonischer Münzen bis ans Ende des dakischen Münzwesens reichen *(28—38)*. Entgegen einiger heutiger Ansichten glauben wir nicht, daß die ersten und sogar die überwältigende Mehrheit der dakischen Münzen unter keltischen Einflüssen und Impulsen geprägt wurden, sie beweisen vielmehr die organische Verbundenheit der geto-dakischen Stammeswirtschaft mit der thrakisch-griechischen und hellenistischen Welt; deren bodenständiger und spontaner Charakter läßt die frühe Integration Dakiens in einen Zusammenhang von Belangen und Zielen erkennen, die das Vorrücken der römischen Legionen nach der Mitte des II. Jahrhunderts v. u. Z. stören und vernichten sollte. Die Auswirkungen des Zerfalls der hellenistischen Wirtschaft, die gleicherweise griechisch wie „barbarisch" war, wurden ihrerseits zu den Ursachen der Erschütterungen unter den Nachbarvölkern, insbesondere was Dakien betrifft, ebenso wie der militärischen und politischen Aktionen Burebistas, wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird.

Burebista, Decebalus und der romische Vorstoß

Ausgehend von der notwendigen Unterscheidung zwischen den Ursachen der Kriege Burebistas und denen, die Decebalus führte, werden der Reihe nach die Zusammenhänge dieser beiden bedeutsamen Momente in der Geschichte des vorrömischen Dakiens im Lichte aller uns verfügbaren Quellen analysiert. Auf diese Weise wird festgestellt, daß das Moment Burebista hinsichtlich der Ostpolitik Roms mit Pompejus verknüpft, den letzten Versuch nach der Episode Mithridates VI. Eupator bildet, unter der Ägide dessen, der bei Pharsalos besiegt werden sollte, vom griechischen Orient in der Wirtschaft und zum Teil auch in der Politik wiederherzustellen, was sich einigermaßen wiederherstellen ließ. Die Sympathie, deren sich Pompejus in der griechischen Welt Kleinasiens und Europas erfreute und die viele der Führer der nichtgriechischen Völkerschaften der Randgebiete teilten, wird uns durch eine Nachricht bei Appian (II, 51) bestätigt und, was Burebista angeht, durch das Dekret für Akornion, Bürger der Stadt Dionysopolis. Die erwähnte Inschrift spricht davon, daß die Herrschaft Burebistas über das rechtsseitige Donaugebiet schon einige Zeit vor dem Jahr 48 v. u. Z. erstarkt war, das das Jahr der Sendung Akornions bei Pompejus und der Schlacht von Pharsalos war. Diese Inschrift besagt jedoch nichts über die Eroberung der Städte an der Nord- und Westküste des Schwarzen Meeres und über den eventuellen bevorrechteten Status der Stadt Dionysopolis dank ihrer Freundschaft mit dem Getenkönig. Strabo selbst, der aus dem Pontischen Amasia stammte, erwähnt dort, wo er von Burebistas diplomatischer und Feldherrnbegabung sowie von seinen Waffentaten spricht, unter diesen letzteren kein so wichtiges Ereignis, wie es die Eroberung, Plünderung und Einäscherung der Griechenstädte an der Schwarzmeerküste, von Olbia bis Apollo-

nia, gewesen wäre. Nicht einmal Dion von Prusa, der Philosoph, der Dakien im Jahre 96 u. Z., während der militärischen Vorbereitungen Decebalus', besuchte und dabei von Olbia kam, wo man ihm erzählte, daß die Geten vor 150 Jahren (also etwa um 55 v. u. Z.) die Stadt und die ganze Küste bis Apollonia verheert hatten, nennt die hervorragende Persönlichkeit Burebistas als den Urheber der grosen Zerstörungen in den Griechenstädten. Beim erneuten Studium aller Belege über dieses Problem stellte ich fest, daß den Waffentaten Burebistas mit Sicherheit auch die Verwüstung der pontischen Städte zugeschrieben wurde, und das aufgrund der Vermutungen Dittenbergers und Latyschews hinsichtlich zweier Inschriften, einer aus Tomi und einer aus Odessos, die von den Schwierigkeiten handeln, denen die genannten Städte zu jener Zeit begegneten. Diese letzten sahen ihrerseits in dem Bericht des Dion von Prusa einen chronologischen Grund für die *Vermutung*, daß Burebista die erwähnten Verwüstungen verursachte. Die spätere Geschichtsschreibung übernahm die Vorstellung von einem Burebista, der die griechischen Künstenstädte zerstörte, ohne dieses exegetische Paradigma erneut kritisch unter die Lupe zu nehmen. Unserer Ansicht nach besteht kein historischer Grund, der eine solche Behauptung rechtfertigt. Im Gegenteil, das Bild eines tapferen aber auch geschickten Stammesführers, das uns Strabo entwirft, und die Verhandlungen mit Pompejus durch Akornion zeigen uns Burebista als Politiker, der, wie bereits dargelegt, daran interessiert war, sein Volk in Verbindung mit der griechischen Wirtschaft, die Pompejus wahrscheinlich wiederherzustellen beabsichtigte, zu vereinigen.

Glasbläsereien in der Dobrudscha und die Beziehungen zum römischen Orient

Die am Ende des I. Jahrhunderts v. u. Z. an der phönizischen Küste Syriens gemachte Erfindung der Glasbläserei, zunächst in Formen und dann auch frei, ist unbestreitbar die größte Errungenschaft der hellenistischen Technologie. Dies Verfahren verbreitete sich rasch in Italien und Gallien, wo Werkstätten eröffnet wurden, die bald mit denen des Orients konkurrieren sollten. Der Handel mit der neuen Ware gestaltete sich besonders rege. Die Griechenstädte am Pontus waren an der Zeitenwende wie in den darauffolgenden Jahrhunderten Kunden der orientalischen Glasbläser. Von den gemeinsamen Formen, wie etwa den Salbfläschchen vom Beginn unserer Zeitrechnung, erweisen sich viele als aus dem Orient nach Pantikapaeum, Kepoi, Tomi und natürlich auch in die anderen Städte an der Nord- und Westküste des Schwarzen Meeres eingeführt. Unter den Entdeckungen in den genannten Städten gibt es jedoch auch Glasgefäße, die in Formen geblasen wurden und aus den Werkstätten berühmter Glasbläser stammen wie Ennion *(39/c—41/a)*, der an der Zeitenwende an der syrischen Küste arbeitete, einer der ersten, der die neue Erfindung des Blasens der Glaspaste weitgehend anwandte. In der Sammlung Severeanu befindet sich ein Flakon *(39/a, b)*, der höchstwahrscheinlich an der Küste der Dobrudscha gefunden wurde und der die Zahl der Exemplare der Type Yahmour (nach dem Namen zweier Grabstätten in Syrien) und die Harden Ennion zuschrieb, auf 15 Stück erhöht.

Meeresgottheiten und Dämonologie des Wassers in Scythia Minor

In diesem Kapitel wird versucht, neue Hypothesen aufzustellen und den Forschern noch unbekanntes Material über Kulte und Glaubensvorstellungen der Küstenbewohner, Seeleute und Fischer in den Griechenstädten der Dobrudscha zur Kenntnis zu bringen. So versuchen wir die Erklärung des Bildes auf der Vorderseite der Silbermünzen von Histria *(43/a, b)* durch das Symbol des Sternbilds der Zwillinge (21. Mai — 22. Juni), wenn das Meer beginnt, der Schiffahrt größere Sicherheit zu bieten (Vegetius, IV, 32) und die Frühjahrsperiode des Störfangs, die wichtigste Einkommensquelle Histrias, vorüber ist. Unter den Meeresgottheiten, die zur

Römerzeit in dieser Stadt verehrt wurden, befand sich Poseidon Heliconios, dem, wie wir annehmen, ein Monument gewidmet war, zu dem auch das Bruchstück des Hochreliefs gehörte *(44/a, b)*, das sich im Depot der Grabungsstelle befindet. Vom selben Ort und aus der selben Zeit stammt auch ein inschriftloser Altar *(43/c)*, in dessen Figurenschmuck wir eine Fortuna zu erkennen glauben, die Beschützerin der Seefahrer, die hier die Huldigung eines von ihnen entgegennimmt. An den Kult der Aphrodite Pontica von Histria, deren Tempel noch seit der archaischen Epoche bestand, knüpft sich vielleicht die Opfergabe der einiger Harpyien darstellenden Gefäße, die Pârvan im Tempelbezirk entdeckte sowie, unserer Annahme nach, das marmorne Bruchstück eines Vogels aus hellenistischen Zeiten *(45/d)*, der, mehreren Anzeichen zufolge, eine Harpyie sein könnte. Terracotta-Statuetten aus Tomi von der Art der Demeter-Kore Parädrae stellen ebenfalls zwei Harpyien dar *(44/c, d)*; die Exemplare stammen aus dem I. Jahrhundert v. u. Z. — I. Jahrhundert u. Z.. Zu den Dämonen des Wassers in der Pontus-Gegend gehörte auch Forkys, dem in Histria eine bescheidene Opfergabe zuteil wurde; zu seiner Veranschaulichung führen wir zwei Darstellungen aus der Römerzeit aus, auf einer Unschlittlampe *(45/b)* und der Form zu einer solchen *(45/e)*, die von irgendeinem Ort an der Küste der Dobrudscha stammen. Schließlich erscheinen ebenfalls in Histria in der römischen Epoche auf einem Grabmal eine Scylla und eine Sirene *(45/a, c)*. Die Bedeutung der letzteren für den Totenkult ist von mehreren ähnlichen Darstellungen in der Römerwelt wohlbekannt, während die erste, so viel wir wissen, nur in Dakien begegnet.

Das letzte Bildnis Trajans

Hier wird ein Marmorkopf aus der Sammlung Severeanu *(54/a, b)* untersucht, der von besonderem Interesse ist, da er neben dem Bronzemedaillon von Ankara die letzte figürliche Darstellung des Kaisers ist, kurze Zeit vor seinem frühen Ende geschaffen.

Ein ungewöhnlicher Denar aus Turda

Die politische Krise des Jahres 238 u. Z. wird auch in numismatischer Hinsicht durch ein Symptom sichtlicher Verwirrung bestätigt. Die erste Emission von Denaren, die Balbinus in Rom prägen ließ *(42/c, d)*, sogleich nachdem ihn der Senat zum Kaiser ernannt hatte, weist auf der Vorderseite ein Bildnis auf, das durch seinen Naturalismus im Gegensatz zu den späteren bildlichen Darstellungen steht, deren offizieller Charakter gleicherweise durch die Münzporträts wie die freistehenden Büsten unterstrichen wird; die Kehrseite der Münzen dieser Emission erwähnt in der kaiserlichen Titulatur nur ein Konsulat, obwohl der Senator das zweie im Jahre 213 bekleidet hatte. Daß es sich um keinen bloßen Prägefehler handelt sondern um die schleuderhafte Arbeit der kaiserlichen Kanzlei, bestätigt ein *Millarium* von Sitifis in Mauretanien (C.I.L., VIII, 10342), wo in der Titulatur des Balbinus auch nur ein einziges Konsulat vermerkt ist.

Die große Kamee Rumäniens

Die Kamee in mehrfarbigem Sardonyx, die Ing. C. Orghidan der Rumänischen Akademie zum Geschenk machte, ist die fünftgrößte der Welt. Sie stellt die Apotheose des Julian Apostata und der Flavia Helena dar *(56/a)*, wie sich aus dem Vergleich der historischen Daten mit der Lesung des Reliefs des glyptischen Monuments ergibt. Die Darstellung des Julian als Serapis und der Helena als Isis verknüpft die Große Kamee Rumäniens mit anderen monumentalen Hinterlassenschaften der Epoche, unter anderem auch mit der Patera aus dem Schatz von Pietroasa, der gemeinsame Wesenszüge der gleichen künstlerischen Atmosphäre aufweist *(47—48)*.

Überlieferungen, Einflüsse, deutendes Schaffen

Das Nachwort zu diesem Buch definiert diese drei Begriffe im Zusammenhang mit der antiken Kunst des vorrömischen Dakiens, legt die Bezüge zwischen ihnen fest, umreißt einige Ausgangspunkte des Studiums der antiken Kunst des römischen Dakiens in einem für den gesamten Landesbereich Rumäniens einheitlichen Ganzen und unterstreicht die Besonderheit eines jeden Gebiets sowie die Beziehungen zwischen den Zonen außerhalb und innerhalb des *Limes* bei der Entwicklung der allgemeinen und unumkehrbaren Erscheinung der Romanisierung. Gleichzeitig wird dargelegt, wie dank der engen Beziehungen zwischen der geto-dakischen Welt und der griechisch-römischen Zivilisation, der Romanisierungsprozeß auf einem günstigen Nährboden vor sich ging, der selbst nach dem Rückzug unter Aurelian weiterbestand und sich sogar ausdehnte, und das kraft einer noch im IV. Jahrhundert v. u. Z. erfolgten Entscheidung, über die die Kapitel IV—VII neue Klärungen und genauere Angaben bieten.

РЕЗЮМЕ

Разнообразие проблем и хронологический охват (IX—VIII вв. до н.э. — IV в. н.э.) нацелены на обоснование — на базе более нюансированной исследовательской оптики — понимания древнего искусства на территории Дакии, как составной части картины давнего прошлого Румынии.

Данная книга, фактически, является рефератом о методе, на примерах, поскольку она представляет не только до сих пор неизвестные памятники, но и новую интерпретацию уже известных в более широком контексте всех категорий источников, могущих объяснить смысл данной культуры, установив связь как с внутренним, так и с внешним ее ареалом. Встала необходимость теоретизировать в первой главе *визуальные парадигмы*, необходимые для распознавания произведения искусства, для науки видеть, в конечном итоге, для исторических исследований, как таковых, как усилия воссоздания трудно представляемого по его материальным и духовным свидетельствам прошлого.

Визуальные парадигмы и изучение древнего искусства

Определяется смысл понятия *parádigma* (модель) в теории греческого искусства, а также концепция досократовых философов о пространстве, в тесной связи с ориентируемой визуальностью греческого архаического искусства. Для изучения древнего искусства предлагаются три категории парадигм: *поэтические*, *эстетические* и *эксегетические*. *Поэтические* парадигмы — это умственные модели, основывающиеся на характерном для данной эпохи вйдении, согласно которому артисты работают над своим произведением. Под *эстетическими* визуальными парадигмами мы подразумеваем вообще идеальные модели, к которым стремятся оптические коррективы, придаваемые артистами и архитекторами своим произведениям с тем, чтобы предупредить неверное восприятие глаза. Преобладание эстетических визуальных парадигм над поэтическими определяется еще в первой половине V в. до н.э. Желая передать иллюзию движения, запечатлев не только один из его моментов, воспроизводя последовательные фазы, видя которые в уме можно восстановить целое, различные миниатюрные произведения, в особенности монеты, изображают одно и то же животное (рыбу, дельфина) в нескольких позициях. *Эксегетические* визуальные парадигмы представляют собой интерпретативные схемы, в которые мы включаем, путем сравнения, произведения искусства в типологические или хронологические серии. Зачастую необоснованность подобных включений вызывает эксегетические псевдопарадигмы. Красной нитью через весь том проходит их раскрытие и опровержение.

Координаты и соотношения животного мотива; возможная методология фрако-дакийского искусства и его контекста

В этой главе подчеркивается императив изучения евроазиатского животного мотива, географически расположенного в зоне к северу от большой цепи исторических цивилизаций, растянувшейся от Тихого до Атлантического океана, не сквозь призму фигуративного искусства греческого происхождения, а путем такого подхода, который учитывал бы специфичные соотношения данного материала. Таким образом, следует учитывать, что: 1) Животный мотив имеет несколько « стилей ». 2) Он носит ан(вне)исторический характер, как любое искусство, принадлежащее доисторичскому сообществу, заимствования которого от исторических цивилизаций происходят не путем временного написания, а путем элективного сходства, практически непредвиденного. 3) Ремесленная природа животного мотива предполагает численно ограниченный репертуар элементов, однако общий для всех времен и местностей. Поэтому сходство деталей двух или нескольких предметов еще не означает синхронизм, общее происхождение или « физический » контакт между данными сообществами. Следовательно, нельзя говорить о мастерских в смысле « школ », принимая во внимание только сравнение стилистических особенностей предметов. 4) Животный мотив имеет тенденцию перерасти в мотив растительный. 5) Животный мотив — это средство художественного выражения, основывающееся на глубоком знании животного мира, на его использовании в качестве « тотемного » символа психологии и верований каждого сообщества, которое его практикует. От Тихого до Атлантического океана пре- и протоисторический животный мотив был в непосредственной и непрерывной связи по зонам как с историческими цивилизациями к югу, так и с соседними восточными и западными районами. Искусство фрако-дакийцев постоянно находилось под влиянием греческого искусства, поэтому оно антропоморфизируется позже и глубже. Греческий антропоморфизм сыграл главную роль, а его столкновение с животным мотивом было в ущерб последнему. Животная пластика существует во фрако-гетской среде с бронзового века и по I в.н.э., но партипо с самого начала выиграло южно-греческое течение. Схематизация человеческой фигуры не идет до разрыва ее органической связи, как в кельтской среде, это характерно для искусства фракийцев и в то же время служит доказательством жизненности греческого влияния. Искусство фрако-дакийцев закрепляет свое место в животном мотиве и, кроме того, находится под непосредственным влиянием Греции и благодаря тому, что, приняв антропоморфизм, не разрушает животный мотив, как степное искусство, таким образом само себя уничтожившее, и не расчленяет этот антропоморфизм, как кельтское искусство, сохранившееся в искусстве западных провинций Римской империи, а затем в искусстве Средневековой Европы, а, напротив, сохраняет органическое целое человеческой фигуры и животного профиля, максимально их схематизируя.

Фрако-дакийцы и Восток

В евроазиатском животном мотиве, кроме южного и северного влияния или движения декоративных элементов с востока на запад, существуют некоторые необъяснимые уникаты, красноречивые, однако, для хождения объектов вне « влияний » или общностей-носителей. Среди них числится и клад, открытый в Вэлчитрэне *(10/a; 11/b, c)*. Если типология его сосудов, с одной или двумя ручками, обычна не только для карпато-балканского пространства, но и для запада Эгейской Анатолии, полуостровной и континентальной Греции, начиная с середины бронзового века и почти до конца Гальштата, то дискам двух размеров с

протуберанцами, а также « сосуду с тремя отделениями » с типологической точки зрения трудно найти аналогию в районе Нижнего Дуная; речь идет, безусловно, не об идентичных предметах, а о сходстве, которое в то же время объяснило бы и их назначение. С другой стороны все спекуляции относительно мотивов декорации сосудов и дисков из Вэлчитрэна, необоснованы, поскольку они имеют широкое географическое распространение и обычны для многих культурных пластов неолита и Гальштата. Важен, однако, формальный контекст предметов и технология, в которой выполнена декорация, технология на высоком уровне, сходная с искусством обработки золота и серебра в Анатолии и Месопотамии с самых древних времен и до падения ассирийской империи. « Сосуд с тремя отделениями » фактически представляет собой trilyhnos или, точнее, часть тройного светильника с резервуаром, как это видно из восстановленной нами фиг. 5. Диски двух размеров представляют собой декоративные диски золотой фризы залы, обшитой бронзовыми листами, как о том свидетельствуют подобные глиняные элементы, украшавшие внутренние дворы ассирийских дворцов (13/a-c). Клад, как это ясно видно, представляет собой часть имущества, награбленного симмерийцами или трерами в одной из царских резиденций быстро распадавшейся ассирийской империи. Ограбления продолжались в Анатолии до тех пор, пока мёзы и лидийцы не установили строгий контроль над всей зоной. Тогда, примерно в начале VII в. до н.э., как пишет Геродот, лидийский царь Алиаттес изгнал грабителей за Геллеспонт из Троады во Фракию. Симмерийцы затерялись в истории, в то время как треры оседают к северу от Гемуса, о чем пишет Фукидид в конце V в. до н.э. Среди всех фракийских народностей, перешедших в Малую Азию, только треры возвращаются, при вышеприведенных обстоятельствах, в свои родные места и оседают здесь, на периферии фракийских владений, примерно в районе, в котором был найден клад в Вэлчитрэн.

Медальоны фессалийского типа и фрако-дакийские сходные с ними украшения

В данной главе, как и в последующей, устанавливаются характеристики гето-дакийской тереотики в последней фазе, охватывающей примерно весь I в. до н.э. Эта последняя фаза не представляет собой « другой мир » в тереотике гето-даков соответственно с тем, что мы привыкли приводить в качестве примера, когда говорим о художественных металлических изделиях IV в. до н.э. (Аджигел, Бэйчень, Крайова, Перету, Поройна и т.д.); она является техническим и иконографическим продолжением, к которому постоянно добавляются все новые и новые источники вдохновения, раскрывающие генезис и эволюцию некоторых типов, столь резко отделяющих ее от периода « больших кладов ». Медальонам с человеческим бюстом, какие имели хождение в I в. до н.э. во фрако-дакийской среде, фалерам и фибулам (с вариантом треугольных фибул, найденных в Коада Малалуй, Бэлэнешть и др.) или кубкам (Якимово) предшествовала более древняя эллинская модель, о чем свидетельствуют подвески, найденные в Кюл-Оба или Большой Блиснице, в более отдаленной скифской зоне, или медальоны фессалийского типа (один из которых находится в Констанцском национальном музее истории и археологии), открытые в районах, близких к фрако-дакийскому ареалу.

Традиция этих медальонов в позднем эллинистическом мире отмечена примером из Аполлонии или Коллекцией Северяну; продлилась она вплоть до VI—VII вв. н.э., о чем свидетельствует свадебный пояс, найденный в Константинополе *(14/a-c; 15/a-d; 16/a-d; 17/a)*

Поздняя фрако-дакийская тереотика и то, что ей предшествовало

Периоду « больших кладов » предшествовали и связывали с ним еще не описанные клады (которые, однако, найдены уже несколько десятилетий назад и находятся в музеях

Болгарии), а также клады и известные предметы, хронологию которых следует пересмотреть. Используя комплексную аргументацию и основываясь на том, что, как нам доподлинно известно, относится к I в. до н.э., идя à rebours по линии эволюции и стилизации мотивов, а также принятия новых, вместе с широко распространенными в среднем и позднем эллинизме формам сосудов, мы предложили следующую последовательность тереотических предметов, распространенных в карпато-балканском пространстве, зоне максимального расцвета искусства обработки серебра фрако-дакийцами: ритуальный сосуд из Поройны (6/b,c), клад из Радиуване (Стояново), относящийся по нашему мнению, по многим причинам, к началу III в. до н.э. (21/a, c; 22/b), клад из Луковица (22/a; 23/a,d); 24/b,d), клад из Летницы (24/e,f; 25/a-c), кубок (25/d;50/b) и роговой сосуд (26/a-b; 50/c) из Коллекции Северяну, в тесной связи — в отношении декорации — с серебряными сосудами из Сынкрэйень, кладами из Херэстрэу, Коада Малулуй, Бохот, Синдел и т.д., причем последний представляет собой финальную фазу фрако-дакийской тереотики. Из всех аргументов, выдвинутых в поддержку этой последовательности, первостепенное значение имеют — еще и потому, что они касаются типологии до сих пор неизвестных серебряных кубков — экземпляр из найденного в Радиувене клада и три экземпляра из клада, открытого в Луковице. Итак, первостепенное значение имеют битроноконические дакийские кружки, сделанные вручную или на гончарном круге, в более древней фазе, а затем только на гончарном круге, и отшлифованные в *классический* период гето-дакийской цивилизации. Мы считаем, что гето-дакийские глиняные сосуды были сделаны по модели серебряных кружек, найденных в Радиувене и Луковице, тем более потому что первые, в *классический* период, копируют с них не только форму, но и шлифовку, соответственно практике в конце эллинизма придавать предметам из дешевого материала вид предметов из становящегося все более редким дорогого металла (18/a-e; 19/a-f; 20/a-d; 21/a-c; 22-27).

Гето-дакийское искусство чеканки монет

Любое, каким бы кратким оно ни было, упоминание о фрако-дакийском искусстве нельзя сегодня отделить от чеканки гето-дакийских монет. Иконография выпусков этих монет всегда была связана с македонскими монетами, варварскими копиями которых они считались. Давние и более новые исследования установили, однако, существование трех типов монет, которые не имитируют македонские прототипы, в отличие от других, определенно имитирующих их иконографию. Мы уже говорили о том, что автохтонная иконография трех типов монет должна быть связана с фрако-гетской имагистикой. Таким образом можно констатировать тесную связь между основами местных верований и антропо- и зооморфной символистикой гето-дакийского мира. Условно типу вышеупомянутой автохтонной серии было дано название Бендис (30/c,d), « голова божества о двух лицах » (30/e,f) и « жибля типа общедакийского » (31/c-e). Их датирование первой половиной IV в. до н.э. основывается на том, что они предшествуют имитациям македонских монет, что они связаны с монетными дакийскими традициями, как то выпуски фассийских серебряных монет в первой половине IV в. до н.э., с изображением головы Диониса, композиционная структура и детали которых сближают их с гето-дакийскими экземплярами, что чеканка этих типов имела место в особенности в Олтении, наиболее близкой к фракийскому югу, но одна из этих монет — Жибля типа общедакийского — имеет некоторое распространение и за Карпатами, где, как нам кажется, был зафиксирован и тип, получивший слегка кельтский вариант, что, наконец, этот последний тип, дает иконографические варианты, которые идут параллельно со все более схематизированными имитациями македонских монет до конца

чеканки дакийских *(28—38)*. В противовес некоторым сегодняшним мнениям мы не считаем, что первые — и даже в их подавляющем большинстве — дакийские монеты отчеканены под кельтским влиянием, а напротив, что они свидетельствуют об органической связи племенной гето-дакийской экономики с греко-фракийским и эллинистическим миром, а их автохтонный и спонтанный характер свидетельствует о раннем включении Дакии в контекст, интересы и значение которого помешают продвижению римских легионов во второй половине II в. до н.э. Последствия распада эллинистической экономики, одновременно греческой и «варварской», служат также причиной волнений соседних народностей, в особенности на территории Дакии, военных и политических действий Буребисты, как это видно из нижедующей главы.

Буребиста, Децебал и римское проникновение

Исходя из обязательных различий между причинностью войн Буребисты и войн Децебала, по очереди анализируется контекст двух важных моментов в истории доримской Дакии в свете всех имеющихся в нашем распоряжении источников. Таким образом установлено, что момент Буребисты, в переплетении с планом западной политики Рима и Помпея, представляет собой последнюю попытку, после эпизода Митридата VI Эвпатора, восстановления под эгидой того, кто был побежден под Ферсалосом, восстановления Греческого востока в экономическом и, в некоторой степени, политическом отношении. Симпатия, которой пользовался Помпей в микроазиатском греческом и европейском мире, симпатия, которую испытывали и многие представители соседних негреческих народностей, отмечена Аппианом (II, 51) и в декрете Акорниона — гражданина города Дионисополиса — что касается Буребисты. В вышеупомянутом декрете говорится, что царство Буребисты находилось на правом берегу Дуная и было создано немного раньше 48 г. до н.э., года, когда состоялось посольство Акорниона к Помпею и битва при Фарсалосе. Однако, эта надпись не упоминает о взятии крепостей на северном и западном берегу Черного моря, о привилегированном статуте Дионисополиса, как друга гетского царства. Сам Страбон, выходец из Амасии Понтийской, когда говорит о дипломатических и военных качествах Буребисты о его ратных подвигах, не пишет о таких важных событиях, какими были завоевание, ограбление и разрушение огнем и мечом греческих городов на берегу Черного моря, от Олбии до Аполлонии. Даже Дион из Прусы, философ, посетивший, по дороге из Олбии, во время военной подготовки Децебала, Дакию в 96 г. до н.э., пишет что, как ему сообщили, 150 лет назад (следовательно примерно в 55 г. до н.э.), геты опустошили город и все побережье до Аполлонии, но ничего не говорит о выдающейся личности Буребисты, как иницитора разрушения греческих крепостей. Пересмотрев все материалы, относящиеся к этому делу, мы точно констатировали, что среди военных акций Буребисты было и разрушение понтийских городов (на основе предположений Диттенбергера и Латышева относительно двух надписей, найденных в Томах и Одессосе, упоминающих о трудностях, через которые прошли в то время вышеупомянутые крепости). Диттенбергер и Латышев видели в свою очередь в информации Диона из Прусы хронологическую основу для *предположения*, что Буребиста, якобы, был автором вышеупомянутых разрушений. Последовавшая за тем историография переняла идею Буребисты-разрушителя греческих городов на побережье, без того, чтобы критически пересмотреть эту экзегетическую парадигму. Мы считаем, что нет никакого исторического основания, которое оправдывало бы подобное предположение. Напротив, качества смелого, но и умного руководителя, о которых говорит Страбон, переговоры с Помпеем через Акорниона, определяют Буребисту как политического деятеля, заинтере-

сованного, как мы уже указывали, в объединении своего народа в контексте греческой экономики, которую Помпей собирался восстановить.

Добруджские стекольные мастерские и отношения с римским Востоком

Открытие на финикийском побережье Сирии в конце I в. до н.э. метода выдувания стекла, сначала в формах, а затем свободно, без сомнения является одним из крупных достижений эллинистической технологии. Этот метод быстро распространился в Италии и Галлии, где были открыты мастерские, позднее конкурировавшие с восточными мастерскими. Торговля новыми товарами была очень активной. Греческие города на берегу Понта были в I в. до н.э. — I в. н.э. — и в последующие века — главными покупаетлями восточного стекла. В порядке общих форм, какими являются бальзамарий начала нашей эры, многие импортировались с Востока в Пантикапей, Кепой, Томы и, конечно, в другие города севера и запада Понта. Есть, однако, среди открытых в данных крепостях сосуды из стекла, дутые в формах, сделанные в мастерских известных стеклодувов Энниона (39/c-41/a), действовавших на сирийском берегу, на перепутье двух эпох, в которых впервые было использовано новое изобретение выдувания горячей пасты. В Коллекции Северяну находится флакон (39/a, b), найденный, вероятно, на добруджском побережье. Это 15-й экземпляр типа Яхмур (по названию двух погребальных комплексов в Сирии), который Гарден приписывал Энниону.

Морские божества и водная демонология в Малой Скифии

В этой главе приведены новые гипотезы и предлагаются исследователям новые материалы относительно культов и верований населения приморских районов, мореплавателей или рыбаков, упоминаемые в греческих документах, относящихся к добруджскому побережью Черного моря. Так, мы задались целью объяснить приток серебряных истрийских монет (43/a,b) под знаком зодиака Близнецов (21 мая —22 июня), когда море благоприятно для навигации (Vegetius, IV, 32) и когда заканчивается весенний сезон отлова осетровых — самого важного источника доходов Истрии. Среди морских божеств, почитаемых в этой крепости в римскую эпоху был и Посейдон Геликонский, которому, по нашему мнению, был посвящен памятник; к нему относится антерельеф (44/a, b), находящийся в хранилищах при раскопках. Этому же месту и времени принадлежит и анэпиграфический алтарь (43/c), в композиции которого можно различить богиню Фортуну, покровительницу моряков, принимающую приношение мореплавателя. С культом истрийской Афродиты Понтийской, храм которой существует еще с времен архаической эпохи, следует связать приношения в виде сосудов, представляющих две Гарпии, найденные Пырваном, в священной зоне, как мы предполагаем, и эллинистический мраморный фрагмент, изображающий птицу (45/d), которая, по многим данным, должна представлять Гарпию. Найденные в Томах теракотовые статуэтки типа *Demeter-Kore syntronoi* также представляют две Гарпии (44/c,d), относящиеся к I в. до н.э. — I в. н.э. К понтийской морской демонографии относится и Форкис, которому в Истрии приносились небольшие жертвы; в качестве иллюстрации мы предлагаем две фигуры римской эпохи — светильник (45/d) и матрицу светильника (45/e), открытые на добруджском побережье. Также в Истрии, в римскую эпоху, на одном из погребальных памятников изображена Сцилла и Сирена (45/a,c). Погребальное значение последней известно из многих подобных изображениях римского мира, в то время, как первая, насколько нам известно, встречается только в Дакии.

Последний портрет Траяна

Изучается мраморная голова, находящаяся в Коллекции Северяну (54/a,b). Она представляет особый интерес в связи с тем, что нарядч с обнаруженным в Анкаре бронзовым медальоном, представляет собой последний иконографический документ, портрет императора, созданный незадолго до его преждевременной смерти.

Необычный динар, найденный в Турде

Политический кризис 238 года отмечен и нумизматическим симптомом, свидетельствующем о растерянности. Первый выпуск динаров, отчеканенный в Риме Балбинусом (42/c,d), сразу после того, как Сенат избрал его императором, представляет собой, с одной стороны, портрет, несхожий с последующей иконографией, официальный характер которого подчеркнут изображениями на монетах и бюстами *ronde-bosse*; на оборотной стороне этого выпуска указано в качестве императорской титулатуры всего лишь одно консульство, хотя второе консульство принадлежало сенатору в 213 году. О том, что речь идет не просто об ошибке гравера, а о неисправности функционирования имперской канцелярии, подтверждает один из столбов Ситифиса в Мавритании (C.I.L, 10342), где в титулатуре Балбинуса указан только один консулат.

Большая камея Румынии

Многоцветная сардоликовая камея, приподнесенная инж. К. Оргиданом в дар Румынской Академии, пятая по размеру в мире. Она представляет апофеоз Юлиана Апостата и Флавии Елены (56/a), как это вытекает из исторических данных, начертанных на этой глиптической пьесе. Изображение Юлиана в виде Сераписа и Елены в виде Исис связывает Большую камею Румынии с другими памятниками эпохи, в том числе с патерой из клада, найденного в Пьетросе, которая имеет общие художественные черты с Камеей (*47—48*).

Традиции, влияния, интерпретативное творчество

Послесловие этого тома определяет эти три термина в связи с древним искусством доримской Дакии, устанавливает соотношения между ними, намечает некоторые отправные пункты для изучения художественной древности древней римской Дакии, как единого целого, на всей территории Румынии, подчеркивает специфику каждого района, а также отношения, существующие между зонами вне Дакии или внутри *лимес*-а в развертывании общего и необратимого феномена романизации. В то же время отмечается, что, благодаря тесным связям между гето-дакийским миром и греко-римской цивилизацией, процесс романизации проходил на благоприятном культурном фоне, который был продолжен и даже расширен после ухода Аврелия, в силу выбора, сделанного еще в IV в. до н.э., относительно которого IV—VII главы приводят новые доказательства.

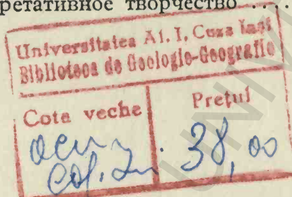
INDICE GENERAL

În indice nu sînt cuprinse numele aflate în note şi rezumate. Cuvintele greceşti şi latineşti în cursive au în paranteză traducerea lor.

TABLE OF CONTENTS

INHALT

СОДЕРЖАНИЕ


Universitatea Al. I. Cuza Iasi
Biblioteca de Geologie-Geografie
Cote veche
Pretul
38,00



Lei 38